

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ÉCOLE DU LOUVRE

**LES VISITES NOCTURNES AU MUSÉE D'ART :
L'IMPACT DE LA NUIT SUR L'EXPÉRIENCE DE VISITE**

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

PAR
FLORIANE GERMAIN

VOL.1

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ECOLE DOCTORALE

537 - Culture et Patrimoine

UNIVERSITE DU QUEBEC À MONTREAL

ECOLE DU LOUVRE

**PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT EN MUSEOLOGIE,
MEDIATION, PATRIMOINE**

Thèse de doctorat conduite en vue de l'obtention des grades :
DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

et

PHILOSOPHÆ DOCTOR, PH. D

FLORIANE GERMAIN

**LES VISITES NOCTURNES AU MUSEE D'ART, L'IMPACT DE LA
NUIT SUR L'EXPERIENCE DE VISITE**

Vol.1

*Sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel Jacobi et de Madame la
Professeure Catherine Saouter, ainsi que de Madame Marie-Clarté O'Neill*

Soutenue le 25 juin 2014

Jury

Madame la Professeure Catherine SAOUTER, Université du Québec à Montréal

Madame Marie-Clarté O'NEILL, Ecole du Louvre à Paris

Madame la Professeure Marie-Pierre FOURQUET-COURBET, Université d'Aix-
Marseille

Monsieur le Professeur Daniel JACOBI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Jason LUCKERHOFF, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur Raymond MONTPETIT, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur Frédéric GIMELLO, Université d'Avignon et des Pays de
Vaucluse

Les visites nocturnes au musée d'art, l'impact de la nuit sur l'expérience de visite.

Résumé :

Cette thèse examine l'influence de la nuit sur la réception d'une visite de musée. Elle propose d'envisager le paramètre horaire comme participant de la construction de l'expérience et plus largement du sens donné à sa visite. Or, ce rapport de la nuit à l'expérience de visite est encore peu interrogé malgré les nombreuses occasions qui permettent de visiter de nuit des institutions culturelles telles que les musées ou les monuments historiques.

L'analyse phénoménologique et sémiotique de cette situation de réception permet de comprendre ce que les visiteurs vivent et ressentent au cours d'une visite nocturne. Elle révèle une variation du sens qui se construit autour de l'émergence de la nuit à la fois comme donnée physique, naturelle, dans l'exposition et comme donnée mentale dans l'état d'esprit des visiteurs.

À travers l'étude comparative de la réception de la cour Marly au musée du Louvre, de jour et de nuit, c'est l'univers du discours des visiteurs qui est mis en question. Les interactions entre la nuit, les visiteurs et l'exposition marquent, par rapport à la journée, un processus de transformation du sens donné par le message de l'exposition et du sens reçu par les visiteurs. Autrement dit, le changement lumineux intervenant entre jour et nuit influence la recomposition du discours de l'exposition par les visiteurs de nocturnes. La dimension émotionnelle ainsi que la fantasmatique de la nuit interviennent dans l'interprétation du discours de l'exposition et le transforment.

Mots clefs : nuit - réception - expérience de visite - interprétation - variation du sens - exposition - musée - phénoménologie - fantasmatique - visite nocturne

Abstract

The aim of this work is to analyse the impact of the night on the visitors' experience. Here, the time of the day is considered as a parameter of the process of meaning building within the visitor's experience.

The link between visitors' experience and night has not yet been thoroughly researched although a lot of cultural events take place at night time and provide and occasion for visiting museums.

The phenomenological and semiotic analysis of the night impact, and perception, lead to the understanding of the emotional experience of the visitors during a night time visit. It reveals a variation of the meaning created by the apparition of the actual night in the museum and of the idea of night in the visitors' mind.

A night and day comparison of the reception of the cour Marly, in the musée du Louvre, questions the visitors' speeches. It shows a network of interactions between the night, the visitors and the exhibition which initiates a transformation of the meaning given by the exhibition and received by the visitors.

In other words, the lighting modification between night and day affects the reconstruction of the exhibition's message operated by the visitors at night. The emotional aspect as well as the night phantasmagoria partake in the interpretation of the exhibition's message and change it.

Key words: night - reception - visitors' experience - interpretation - meaning changes - exhibition - museum - phenomenology - phantasmagoria - night visit

Remerciements

Cette recherche n'aurait pu voir le jour sans l'aide et la participation de nombreuses personnes.

Je tiens en premier lieu à remercier l'École du Louvre, institution qui m'a appris à aimer le travail de recherche et m'a soutenue tout au long de ma démarche d'apprenti-chercheur. Je remercie Marie-Clarté O'Neill qui, la première, a perçu l'intérêt de la recherche et l'a soutenue depuis ses balbutiements lors de mon Master à l'Ecole du Louvre.

Mes remerciements vont également à mes directeurs de thèse sans qui rien n'aurait été possible. Tout d'abord Catherine Saouter, qui, depuis le Québec, par son attention et ses relectures a rendu possible la réalisation de cette recherche et sa conceptualisation. Ensuite, Daniel Jacobi, qui a su soutenir et guider mon cheminement intellectuel tout en me laissant la liberté nécessaire à sa construction. Je lui dois un grand merci pour ses remarques et ses conseils qui ont permis à ma pensée et à mon écriture d'évoluer et de s'enrichir.

Je tiens à remercier également Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Jason Luckerhoff qui ont accepté de participer au jury.

Cette thèse comportait une partie de recherche sur le terrain à la base desquelles l'enquête du département de la politique des publics de la Direction générale des patrimoines sur la *Nuit européenne des musées* a été d'une grande aide. Je tiens à remercier dans ce cadre Jacqueline Eidelman et Anne Jonchery qui m'ont fait partager leurs connaissances.

Je remercie également toute l'équipe du laboratoire Culture et Communication de l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse qui m'a appris le travail de thèse avec bonne humeur.

L'avancement de mon travail doit également aux remarques constructives de mes collègues doctorants parmi lesquels je tiens à remercier particulièrement JiEun Park, Caroline Buffoni, Camille Jutant, Fanny Dutoyer, Gaëlle Lesaffre, Camille Moulinier, Noémie Couillard, Nicolas Navarro, Maylis Nouvellon et Jessica Cendoya.

Je tiens aussi à remercier mes proches qui m'ont supporté pendant ce long trajet qu'est la thèse et m'ont soutenus au quotidien en me donnant des raisons de rire et d'espérer dans les moments de doute. Merci particulièrement à Raphaëlle Bénard pour son énergie et ses remarques attentives mais aussi à mes parents pour leur soutien indéfectible. Enfin, je remercie tout particulièrement Nicolas Bauchard qui en partageant ma vie a vécu avec moi toutes les étapes de cette recherche et a su me motiver pour parvenir à son achèvement.

TABLE DES MATIERES

Liste des figures	9
Liste des tableaux.....	11
Liste des photographies.....	14
Introduction	16
Chapitre I : La visite de nuit et ses référents théoriques.....	29
1.1 La plasticité, la perception et l'imaginaire de la nuit.....	31
1.1.1 Plasticité des représentations nocturnes.....	32
1.1.2 Perception nocturne : le noir.....	35
1.1.3 Le rythme nycthéméral	38
1.1.4 L'imaginaire de la nuit.....	45
1.1.5 Les pratiques culturelles de la nuit	53
1.1.6 La nuit, royaume de la lumière dirigée	55
1.1.7 Le concept de nuit.....	60
1.2 Nuit et expérience de visite	61
1.2.1 Définition et fonctionnement de la perception	62
1.2.2 Le contraste figure/fond.....	63
1.2.3 L'interprétation visuelle.....	65
1.2.4 Phénoménologie de la perception	68
1.2.5 Perception et esthétique	72
1.2.6 La perception de l'exposition muséale	78
1.3 Une exposition est-elle la même de jour et de nuit ?.....	82
1.3.1 Le contexte pragmatique.....	83
1.3.2 Les trois étapes de la théorie sémiotique peircienne.....	84
1.3.3 La dualité de l'objet et le processus d'interprétation.....	86
1.3.4 L'expérience et le contexte dans le processus d'interprétation	88
1.3.5 Apports et limites.....	91
1.4 L'exposition muséale vue comme média	94
1.4.1 Le musée d'art	95
1.4.2 La mise en exposition	99
1.4.3 Le média exposition.....	103

1.4.4 La grammaire de l'exposition	107
1.5 Conclusion.....	112
Chapitre II: La nuit, constuction du territoire d'investigation	116
2.1 Les pratiques culturelles nocturnes	117
2.1.1 Nuit, nocturne, soirée.....	118
2.1.2 L'offre culturelle nocturne.....	132
2.1.3 La visite nocturne fictionnelle	149
2.1.4 Conclusion	156
2.2 L'enquête sur la <i>Nuit européenne des musées</i>	157
2.2.1 Les publics de la <i>Nuit européenne des musées</i>	158
2.2.2 Les horizons d'attente et la satisfaction	165
2.2.3 Les champs lexicaux employés par les visiteurs	169
2.2.4 Conclusion	178
2.3 Méthodologie.....	179
2.3.1 L'approche qualitative	182
2.3.2 Une recherche préliminaire : le Centre Pompidou la nuit	188
2.3.3 Nouvelle méthodologie.....	223
2.3.4 Les observations	234
2.3.5 L'analyse experte.....	240
2.3.6 Méthodes d'analyse	243
2.4 La cour Marly au musée du Louvre	247
2.4.1 L'organisation spatiale.....	249
2.4.2 Les textes	252
2.4.3 Séquences spatiales et conceptuelles de la cour Marly.....	255
2.4.4 Les changements muséographiques entre jour et nuit	263
2.5 Conclusion.....	265
Chapitre III: Nuit et expérience de visite, quels effets?.....	269
3.1 L'impact de l'ambiance.....	285
3.1.1 L'interprétation sensorielle de la visite.....	286
3.1.2 Le passage vers un mode esthétique plus important dans l'expérience de visite	301
3.1.3 Changement de perception du lieu.....	338
3.1.4 Conclusion	377

3.2 Les figures de visiteurs	379
3.2.1 Le profil des visiteurs	383
3.2.2 L'agenda et les motivations à la visite	402
3.2.3 Le rapport critique aux autres et la fonction discriminante de la visite de nuit	422
3.2.4 Conclusion	428
3.3 Le schéma de variation du sens entre jour et nuit	430
3.3.1 Les éléments invariants	434
3.3.2 Les variations	440
3.3.3 Récapitulatif des différentes variations	458
3.3.4 Conclusion	471
3.4 Conclusion	472
Conclusion	476
Bibliographie	493
Annexes	i
Annexe A : Typologie des nocturnes	ii
Annexe B : Extrait de Dorgelès	vii
Annexe C : Formulaire saisie NDM	viii
Annexe D : Regroupement thématiques	xi
Annexe E : Plan de l'exposition Paris-Delhi-Bombay	xii
Annexe F : Questionnaire et guide Centre Pompidou	xiv
Annexe G : Guide d'entretien Louvre	xvi
Annexe H : Questionnaire Louvre	i
Annexe I : Guide d'observation Louvre	xvii
Annexe J : Mobilier cour Marly	xviii
Annexe K : Textes cour Marly	xx
Annexe L : Plan de la cour Marly	xxii
Annexe M : Description de la cour Marly	xxiii
Annexe N : Formulaire saisie Louvre	xxix

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : Schéma du processus sémiotique peircien.....	92
Figure 1.2 : Schéma du processus sémiotique dans une exposition de nuit.....	94
Figure 2.1 : Affiches de la Nuit européenne des musées depuis 2005.....	139
Figure 2.2 : L'inondation, Louis Béroud, 1910.....	151
Figure 2.3 : Au Salon Carré du Louvre, Louis Béroud, 1906.....	151
Figure 2.4 : Eric Liberge Aux heures impaires, 2008.....	153
Figure 2.5 : La nuit au musée, Shamn Lévy, 2006.....	155
Figure 2.6 : Belphégor ou le fantôme du Louvre, Barma, 1965.....	156
Figure 2.7 : Carte d'analyse factorielle motifs de visite et champs lexicaux.....	177
Figure 2.8 : Carte d'analyse factorielle rapports des champs lexicaux.....	178
Figure 2.9 : Appréciation des visiteurs du Centre Pompidou.....	193
Figure 2.10 : Liberté ressentie par les visiteurs du Centre Pompidou.....	194
Figure 2.11 : Visite qualifiée comme agréable au Centre Pompidou.....	194
Figure 2.12 : Fatigue ressentie par les visiteurs du Centre Pompidou.....	195
Figure 2.13 : Éviter la queue : motivation à la visite du Centre Pompidou.....	196
Figure 2.14 : Visite qualifiée de pratique au Centre Pompidou.....	197
Figure 2.15 : Venir après le travail au Centre Pompidou.....	198
Figure 2.16 : Venir pour se changer les idées au Centre Pompidou.....	199
Figure 2.17 : L'opportunité de visite du Centre Pompidou.....	200
Figure 2.18 : Qualification de l'ambiance au Centre Pompidou.....	201
Figure 2.19 : Les aspects cognitifs de la visite, Centre Pompidou.....	204
Figure 2.20 : Les aspects affectif et imaginaire de la visite, Centre Pompidou...	206
Figure 2.21 : Mention de l'état d'esprit dans les discours, Centre Pompidou....	208
Figure 2.22 : Différence de publics entre le jour et la nuit, Centre Pompidou...	209
Figure 2.23 : Importance des ouvertures sur l'extérieur, Centre Pompidou.....	211
Figure 2.24 : Représentativité des thèmes en journée, Centre Pompidou.....	217
Figure 2.25 : Représentativité des thèmes en soirée, Centre Pompidou.....	218
Figure 2.26 : Représentativité des autres thèmes en soirée, Centre Pompidou...	219
Figure 2.27 : Représentativité des thèmes de nocturne, Centre Pompidou.....	220

Figure 2.28 : Représentativité des autres thèmes, nocturne, Centre Pompidou...	220
Figure 3.1 : Graphiques de répartition des orientations psychologiques.....	302
Figure 3.2 : Parcours de visiteurs de jour au rez-de-chaussée.....	314
Figure 3.3 : Parcours de visiteurs de nuit au rez-de-chaussée.....	315
Figure 3.4 : Parcours de visiteurs de jour à la terrasse intermédiaire.....	321
Figure 3.5 : Parcours de visiteurs de nuit à la terrasse supérieure.....	326
Figure 3.6 : Parcours de visiteurs de jour à la terrasse supérieure.....	327
Figure 3.7 : Nombre d'occurrences du rapport cognitif à l'œuvre.....	336
Figure 3.8 : Nombre d'occurrences du rapport esthétique à l'œuvre.....	336
Figure 3.9 : Regards portés aux œuvres de jour, unités du rez-de-chaussée.....	345
Figure 3.10 : Regards portés aux œuvres de nuit, unités du rez-de-chaussée.....	345
Figure 3.11 : Regards portés aux œuvres de jour, unités terrasse intermédiaire..	346
Figure 3.12 : Regards portés aux œuvres de nuit, unités terrasse intermédiaire..	347
Figure 3.13 : Regards portés aux œuvres de jour, unités terrasse supérieure.....	349
Figure 3.14 : Regards portés aux œuvres de nuit, unités terrasse supérieure.....	350
Figure 3.15 : Modélisation des regards aux œuvres en journée et de nuit.....	353
Figure 3.16 : Nombre d'occurrences du thème de l'éclairage.....	365
Figure 3.17 : Nombre d'occurrences de la mise en scène.....	366
Figure 3.18 : Nombre d'occurrence de la contextualisation.....	367
Figure 3.19 : Nombre d'occurrences de l'impression de vie.....	368
Figure 3.20 : Nombre d'occurrences des différences du public de la nuit.....	402
Figure 3.21 : Nombre d'occurrences des thèmes liés à l'opportunité de visite...	406
Figure 3.22 : Nombre des occurrences des thèmes liés à la liberté.....	411
Figure 3.23 : Nombre d'occurrences du thème « moins de monde » la nuit.....	414
Figure 3.24 : Carte AFC horaire/foule/connaissance du musée/région.....	422
Figure 3.25 : Nombre d'occurrence du privilège et de la distinction.....	428
Figure 3.26 : Schéma de production du signe iconique adapté à l'exposition....	433
Figure 3.27 : Schéma de l'altération du sens par Peytard.....	434
Figure 3.28 : Nombre d'occurrences du thème de l'espace.....	437
Figure 3.29 : Nombre d'occurrences du calme.....	440
Figure 3.30 : Nombre d'occurrences des thèmes de l'imaginaire nocturne.....	442

Figure 3.31 : Nombre d'occurrences du thème de l'intimité.....	445
Figure 3.32 : Nombre d'occurrences de l'appropriation et de l'intimité.....	446
Figure 3.33 : Graphique du dépaysement dans les discours de jour et de nuit...	448
Figure 3.34 : Nombre d'occurrences du rapport aux ouvertures.....	451
Figure 3.35 : Relations du substantif nuit dans les discours de visiteurs.....	452
Figure 3.36 : Relations du substantif nuit durant la journée.....	452
Figure 3.37 : Relations du substantif nuit pendant la visite nocturne.....	454
Figure 3.38 : Nombre d'occurrence de la détente.....	455
Figure 3.39 : Nombre d'occurrences de la concentration.....	458
Figure 3.40 : Nombre d'occurrences du rythme de visite.....	458
Figure 3.41 : Nombre d'occurrences de l'ambiance.....	462
Figure 3.42 : Nombre d'occurrences de la différence jour/nuit.....	463
Figure 3.43 : Schéma de l'interprétation peircienne de l'exposition de nuit.....	469
Figure 3.44 : Schéma de l'altération du sens.....	471

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 : Genre des visiteurs de la Nuit européenne des musées.....	160
Tableau 2.2 : Répartition par âge des visiteurs de la NDM.....	160
Tableau 2.3 : Répartition des touristes et du public local de la NDM.....	161
Tableau 2.4 : Compagnie des visiteurs de la NDM.....	161
Tableau 2.5 : Répartition par diplômes des visiteurs de la NDM.....	162
Tableau 2.6 : Répartition par activités des visiteurs de la NDM.....	163
Tableau 2.7 : Répartition par groupes sociaux des visiteurs de la NDM.....	163
Tableau 2.8 : Primo-visiteurs de la NDM.....	164
Tableau 2.9 : Capital de familiarité muséale des visiteurs de la NDM.....	165
Tableau 2.10 : Répartition des motifs de visite de la NDM.....	167
Tableau 2.11 : Catégories de musées croisées aux motifs de visite de la NDM..	168
Tableau 2.12 : Note calculée de la satisfaction de la NDM.....	168
Tableau 2.13 : Rapport aux attentes de la NDM.....	169

Tableau 2.14 : Rapport aux attentes croisé aux rapport aux motifs de visite et à la satisfaction de la NDM.....	169
Tableau 2.15 : Bilan de leur expérience par les visiteurs de la NDM.....	170
Tableau 2.16 : Champ lexical cognitif lors de la NDM.....	171
Tableau 2.17 : Champ lexical de l'émotion et du plaisir lors de la NDM.....	172
Tableau 2.18 : Champ lexical de la surprise et de l'imaginaire lors de la NDM.....	173
Tableau 2.19 : Champ lexical de la convivialité lors de la NDM.....	174
Tableau 2.20 : Champ lexical de l'accessibilité lors de la NDM.....	175
Tableau 2.21 : Champ lexical de la détente lors de la NDM.....	176
Tableau 3.1 : Répartition entre jour et nuit des champs lexicaux du cognitif.....	290
Tableau 3.2 : Répartition entre jour et nuit des champs lexicaux de l'affectif.....	293
Tableau 3.3 : Répartition entre jour et nuit des thèmes de l'affectif issus des champs lexicaux.....	300
Tableau 3.4 : Répartition du thème de la détente.....	304
Tableau 3.5 : Répartition du thème de la beauté.....	306
Tableau 3.6 : Répartition des parcours observés le jour et la nuit suivant l'étage de l'observation.....	311
Tableau 3.7 : Nombre d'actions observées au rez-de-chaussée pendant la journée et la nuit classées selon leur type.....	313
Tableau 3.8 : Nombre d'actions observées à la terrasse intermédiaire pendant la journée et la nuit classées selon leur type.....	319
Tableau 3.9 : Nombre d'actions observées pendant les parcours menant à la terrasse supérieure pendant la journée et la nuit classées selon leur type.....	324
Tableau 3.10 : Durée de la visite de la salle toutes observations confondues.....	329
Tableau 3.11 : Répartition de la durée de la visite le jour et la nuit.....	330
Tableau 3.12 : Les différentes actions effectuées par les visiteurs, jour et nuit.....	340
Tableau 3.13 : Répartition du nombre d'actions par type dans les différentes unités du rez-de-chaussée.....	341
Tableau 3.14 : Répartition du nombre d'actions par type dans les différentes unités de la terrasse intermédiaire.....	342

Tableau 3.15 : Répartition du nombre d'actions par type dans les différentes unités de la terrasse supérieure.....	342
Tableau 3.16 : Répartition des œuvres regardées à la terrasse supérieure.....	351
Tableau 3.17 : Œuvres regardées à la terrasse intermédiaire.....	352
Tableau 3.18 : Répartition des œuvres regardées au rez-de-chaussée.....	352
Tableau 3.19 : Répartition des thèmes de l'éclairage selon l'horaire de visite...	358
Tableau 3.20 : L'attractivité des œuvres du rez-de-chaussée.....	369
Tableau 3.21 : L'attractivité des œuvres de la terrasse intermédiaire.....	372
Tableau 3.22 : L'attractivité des œuvres de la terrasse supérieure.....	374
Tableau 3.23 : Répartition des hommes et des femmes, jour et nuit.....	385
Tableau 3.24 : Répartition par genre des visiteurs observés.....	386
Tableau 3.25 : Répartition par genre des visiteurs du Centre Pompidou.....	386
Tableau 3.26 : Répartition par âge des visiteurs, jour et nuit.....	387
Tableau 3.27 : Répartition jour et nuit des tranches d'âge observées au musée du Louvre.....	388
Tableau 3.28 : Répartition par âge des visiteurs au Centre Pompidou.....	389
Tableau 3.29 : Répartition par compagnie au musée du Louvre, jour et nuit.....	390
Tableau 3.30 : Répartition jour et nuit de la compagnie des visiteurs observés au musée du Louvre.....	391
Tableau 3.31 : Compagnie des visiteurs interrogés au Centre Pompidou.....	391
Tableau 3.32 : Répartition des diplômes selon l'horaire de visite.....	393
Tableau 3.33 : Niveau de diplôme, Centre Pompidou.....	393
Tableau 3.34 : Répartition par groupes professionnels au musée du Louvre.....	394
Tableau 3.35 : Catégories socio-professionnelles au Centre Pompidou.....	394
Tableau 3.36 : Répartition par origine géographique au musée du Louvre.....	395
Tableau 3.37 : Provenance géographique des visiteurs au Centre Pompidou.....	396
Tableau 3.38 : Nombre de visiteurs de jour et de nuit déjà venus au musée du Louvre ou primo-visiteurs.....	397
Tableau 3.39 : Répartition des visiteurs déjà venus et des primo-visiteurs selon l'horaire de visite au musée du Louvre.....	397

Tableau 3.40 : Répartition du nombre de venue au musée dans l'année selon l'horaire de visite au musée du Louvre.....	398
Tableau 3.41 : Répartition du nombre de sorties culturelles par an selon l'horaire de visite au musée du Louvre.....	399
Tableau 3.42 : Répartition du capital de familiarité selon l'horaire de visite au musée du Louvre.....	400
Tableau 3.43 : Répartition des thèmes de l'horaire de visite, jour et nuit.....	405
Tableau 3.44 : Horaire croisé aux catégories liées à la foule et au bruit.....	413
Tableau 3.45 : Horaire de visite croisé aux catégories liées à la fatigue.....	415
Tableau 3.46 : Thèmes liés au privilège lors de la visite.....	429
Tableau 3.47 : Thèmes du rapport à l'espace selon l'horaire de visite.....	436
Tableau 3.48 : Horaire de visite croisé avec les catégories liées au calme.....	439
Tableau 3.49 : Horaire croisé avec les catégories de la détente.....	455
Tableau 3.50 : Horaire croisé avec les catégories du bien-être.....	456
Tableau 3.51 : Horaire croisé avec les catégories de la concentration.....	457

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

Photographie 1.1 : <i>Temple d'Isis</i> , Dendour, vers 15 av J.C., Metropolitan Museum, New-York.....	100
Photographie 2.1 : Vue du hall du musée d'Orsay de nuit et de jour.....	227
Photographie 2.2 : Cour Marly au musée du Louvre.....	228
Photographie 3.1 : L'entrée dans la cour Marly pendant la journée.....	370
Photographie 3.2 : Rez-de-chaussée de la cour Marly de nuit avec vue sur l'œuvre La Seine et la Marne.....	370
Photographie 3.3 : Prise de vue du rez-de-chaussée de la cour Marly depuis la terrasse intermédiaire pendant la nuit.....	371
Photographie 3.4 : Vues générales de la terrasse intermédiaire et de la terrasse centrale de la cour Marly.....	372
Photographie 3.5 : <i>Neptune et Amphitrite</i> , œuvres de la terrasse centrale.....	373
Photographie 3.6 : Vue de la terrasse centrale de la cour Marly de nuit.....	373

Photographie 3.7 : Vues de la terrasse supérieure de la cour Marly en journée..	375
Photographie 3.8 : <i>La Renommée montée sur Pégase</i> et <i>Mercure monté sur Pégase</i> vues de nuit.....	376
Photographie 3.9 : <i>Chevaux de Marly</i> la nuit.....	376
Photographie 3.10 : Vue de la cour Marly depuis la terrasse supérieure, de nuit.....	377
Photographie 3.11 : <i>Chasseur, Nymphé au carquois</i> et <i>Nymphé à la colombe</i> vues de nuit.....	377

INTRODUCTION

Une visite de musée qui se déroule de nuit, à un horaire aménagé à cet effet, génère-t-elle une expérience de visite singulière ? Cette thèse explore l'influence de l'environnement nocturne sur les pratiques de découverte d'une exposition. La différence de contexte, visite de jour ou de nuit, reconfigure-t-elle l'interprétation de l'exposition qu'une personne construit au cours de son expérience de visite ?

Pour répondre à cette interrogation, un ensemble de recherches a été mis en place sur des pratiques de visite d'exposition en tant qu'elles témoignent et résultent, d'une part, de perceptions éprouvées, et d'autre part de représentations, préalables ou non, d'un échantillon de visiteurs. Et ce dans le but de mettre en évidence l'influence éventuelle de la nuit et d'une ambiance nocturne sur le processus d'interprétation, et de création de sens de personnes réellement engagées dans une expérience de visite, soit de jour, soit de nuit. Par la comparaison de pratiques de visite diurnes et de pratiques de visite nocturnes, c'est l'idée de la variation du sens qui est interrogée.

Cette introduction a pour but de présenter la démarche mise en œuvre pour cette recherche. Elle développe, dans un premier temps, une revue de la question sur les paramètres classiquement cités et susceptibles d'influencer l'expérience de visite. Dans un deuxième temps, elle explore le domaine des études sémiotiques et sociologiques de la réception. Ces deux étapes permettent de construire le cadre théorique dans lequel se conduira l'exploration d'un éventuel *effet nuit* au sein d'une pratique culturelle, celle de la visite d'une exposition dans un musée.

Dans un troisième temps, il s'agit de saisir les rapports dynamiques entre les trois pôles qui permettent de penser l'expérience de la nuit dans la pratique de visite : la nuit, les perceptions et la création du sens. La compréhension de ces rapports

permet de conceptualiser une problématique qui prend en compte les différents paramètres susceptibles de jouer sur l'expérience de visite de nuit.

Enfin, l'adaptation de cette problématique aux terrains d'enquête choisis sera décrite pour une analyse phénoménologique dans le sens de l'école de Constance, c'est-à-dire qui lie à la fois le texte (i.e. l'exposition) comme structure donnée (le signe) et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur (i.e. le visiteur).

Les différents paramètres étudiés dans l'expérience de visite d'un musée ou d'une exposition

Cette recherche sur la nuit part du constat qu'en dépit de l'essor récent des ouvertures nocturnes, peu d'institutions patrimoniales et culturelles ont analysé leur potentiel en d'autres termes que la fréquentation. Ce développement des nocturnes, notamment dans les musées, semble être plus un symptôme de la multiplication de l'offre muséale et de sa diversification qu'un mouvement réfléchi basé sur les particularités de cet espace-temps. Elles suivent le rythme de la société en proposant une ouverture élargie au-delà des heures traditionnelles pour toucher un public ciblé, surtout jeune et actif. Cet élargissement des horaires vers des ouvertures en soirée ne prend donc pas en compte la spécificité du nocturne et de la nuit. Ce changement contextuel ne semble pas considéré par les institutions en tant que contexte singulier. Elles impliquent pourtant une différence d'ambiance lors des nocturnes, comme les *Nocturnes jeunes* du musée du Louvre dont la phrase d'accroche a longtemps été « découvrir le musée autrement ».

Visiter de nuit est à la fois une modification de l'espace-temps (de l'agenda du visiteur) et un facteur, un paramètre, susceptible d'influer sur la pratique de visite. La particularité du paramètre *nuit* est qu'en tant que contexte de visite, il implique un changement susceptible d'être perçu par les visiteurs dans leur pratique sociale de la visite mais aussi dans leur expérience personnelle de la visite. La nuit est un paramètre ambigu, difficile à cerner, elle joue sur la réalité physique objective puisque c'est une donnée physique naturelle: il fait nuit. Dans un même temps, le changement contextuel entraîne et provoque une perturbation de la perception du

monde : la nuit joue également sur la subjectivité et la fantasmagorie ; c'est une donnée mentale. La nuit est donc un stimulus qui agit sur les sens (les perceptions) mais aussi sur les représentations (sociales et mentales).

Les travaux de la psychologie cognitive moderne suggèrent que la réponse au stimulus, c'est-à-dire l'expérience de visite de nuit, ne peut être analysée indépendamment de la personnalité des visiteurs. L'analyse de l'influence de la nuit sur les visiteurs suppose un va et vient entre ce qu'il ressent et sa représentation de la visite de nuit. Étudier les visites nocturnes dans un musée d'art, plus particulièrement l'impact de la nuit sur l'expérience de visite, implique de ce fait d'explorer au moins deux pistes simultanément : la pratique de visite de nuit et ses effets objectifs et observables ; ainsi que la représentation de l'expérience de visite, par nature subjective, lors de nocturnes proposées par ces musées.

De nombreuses études sont concentrées sur les paramètres contextuels et psychologiques propres à l'expérience de visite. Certains de ces paramètres pourraient-ils élucider le cas de l'expérience de visite de nuit ? Des pistes de réflexion sont-elles accessibles dans les recherches sur l'expérience de visite ? Un panorama rapide des facteurs impliqués dans l'expérience de visite et des approches utilisées permet d'affirmer que la réception des expositions par les visiteurs est une question que se posent professionnels et chercheurs. Une importante littérature traite de ces questions, principalement dans le cadre d'évaluations d'événements (expositions temporaires).

Les données les plus communes sont des données socio-démographiques telles que l'âge, le genre, le niveau de diplôme, la classe sociale, la familiarité, le capital culturel, l'origine géographique, le tourisme etc. Elles se sont popularisées à la suite des travaux de Bourdieu (1969) et de la théorie de la reproduction dans le cadre de la sociologie de la consommation culturelle. Ces études ont le mérite d'explorer les profils des visiteurs, mais elles n'apportent que des informations trop globales pour permettre d'étudier finement un éventuel impact psychologique de la nuit.

C'est donc plutôt du côté de la psychologie et des sciences de l'éducation que des chercheurs se sont intéressés aux processus de compréhension et d'interprétation de visiteurs en particulier. À la suite de Falk et Dierking (1992), il s'agit de prendre en compte le fait que l'expérience muséale se construit autour d'un contexte personnel (l'agenda personnel du visiteur, ses connaissances passées, ses attentes...), d'un contexte physique (le musée lui-même comme cadre physique de cette expérience) et d'un contexte social constitué de l'ensemble des personnes participant à l'expérience de cette visite, c'est-à-dire les éventuels compagnons du visiteur (constituant le contexte social intime) mais aussi toutes les personnes qui lui sont étrangères (autres visiteurs, guides, surveillants etc.). L'expérience de visite devient ainsi une expérience éphémère et dynamique, une relation qui se construit de façon unique, chaque fois qu'une personne entre dans un musée singulier.

Ce qui ressort des études de Falk (2012), c'est le côté profondément personnel des visites de musées et combien pour chaque individu celles-ci sont liées à son identité. Selon lui, la quasi-totalité des visites de musées est configurée autour de l'identité personnelle du visiteur et particulièrement de sa construction ou de son renforcement. C'est pour lui le principal déclencheur d'une visite de musée et c'est donc ce que les visiteurs souhaitent expérimenter au cours de leur visite. Ces identités et self-aspects configurent alors des types de visite selon les buts des visiteurs. Cette recherche révèle que la majorité des visiteurs arrive dans la plupart des types de musées avec des motivations différentes. De plus, les self-aspects liés à l'identité sont dépendants du musée, de son contenu, du comportement et des interactions des visiteurs dans ce contexte et surtout, de la signification qu'ils retirent et mémorisent de l'expérience de visite à l'issue de cette dernière.

Puisque des traits de personnalité peuvent influencer la visite d'un musée, la pratique de la visite diffère selon les individus. Chaque pratique de visite se réfère à la construction ou l'affirmation d'une image de soi entrant en résonance avec une image du visiteur de musée (Gottesdiener et al., 2008). L'étude des facteurs liés à la personnalité même des visiteurs en relation avec des facteurs liés au contexte physique et au contexte social ne s'oppose pas aux théories macro

sociologiques de Bourdieu. Elle permet d'explorer l'expérience des visiteurs quel que soit leur rapport à la culture des élites. Il s'agit donc de comprendre comment la pratique culturelle de la visite de nuit se constitue au sein d'un ensemble qui, d'après les études de publics réalisés dans les institutions culturelles depuis les années 60, obéit à une tendance sociologique qui accentue les inégalités plus qu'elle ne les corrige.

Le contexte mental de la visite de nuit, comprend donc de nombreux facteurs qui ont été analysés dans la construction de l'expérience de visite à travers notamment les motivations personnelles puis le comportement dans l'exposition. Parmi ces facteurs, beaucoup proviennent du visiteur lui-même, de son passé, de ses connaissances, de ses envies. La nature du paramètre nuit fait que son effet dans l'expérience personnelle des visiteurs ne devrait se mesurer qu'à travers des indices relevés dans leurs perceptions et leurs représentations. Lorsque les représentations sont étudiées en rapport à l'expérience de visite, elles sont considérées comme liées à un thème, proposé par l'exposition, ou liées à l'imagination du visiteur, souvent par rapport à ce qui lui est proposé dans l'exposition

Ces représentations sont rarement considérées comme dépendantes du contexte temporel de visite ; il n'est guère envisagé que l'univers du discours diurne proposé par l'exposition soit différent de l'univers du discours nocturne. Il semble pourtant que ce paramètre soit à prendre en compte dans l'optique des rapports dynamiques entretenus entre contexte personnel, contexte physique et contexte social.

L'influence d'un paramètre tel que la nuit est peut-être à rapporter à des études liées à l'exposition en elle-même, à son contexte spatial et physique. Les études concernant le contexte physique du musée sont à rattacher à l'étude et l'évaluation de la muséographie et à l'organisation du musée. Ces données sont à rapprocher des observations de visiteurs qui permettent de rapporter les effets d'éléments d'exposition. Le sens de circulation, le temps passé devant les œuvres, l'attraction d'un objet ou d'un élément de l'exposition sont étudiés dans ce contexte comme

marqueurs reflétant l'expérience de visite. C'est ainsi que le design de l'exposition, la nature des expôts mais aussi les lumières, couleurs et ambiance sont considérés comme des paramètres susceptibles de produire un effet d'attraction, ou de répulsion, sur les visiteurs. En tant que contexte temporel de la visite, la nuit ne pourrait-elle pas avoir une influence sur ces paramètres eux-mêmes ? L'obscurité extérieure peut par exemple inciter à augmenter les éclairages artificiels d'une exposition, d'une pièce du musée, et ainsi en donner, peut-être, une image différente.

Bitgood (2011) a étudié ces paramètres du contexte spatial, par l'observation, en relation avec les motivations des visiteurs. Il construit ainsi une théorie du rapport entre le bénéfice supposé par un visiteur pour aller voir tel expôt et le coût physique et intellectuel du déplacement. Les avis, les choix des visiteurs seraient donc motivés à la fois par des caractéristiques intrinsèques aux expôts (leur intérêt supposé par le visiteur), des caractéristiques extrinsèques aux expôts comme la muséographie ou la mise en lumière, mais aussi par des caractéristiques personnelles, telles que Falk (2009) a pu les décrire. Une expérience de visite se construit par une combinaison entre les motivations personnelles des visiteurs (le contexte social mais aussi mental) mises en parallèles avec des stimulations extrinsèques (la muséographie par exemple). L'expérience des visiteurs est donc changeante suivant la situation personnelle du visiteur, ses expériences personnelles, ses goûts, et selon l'environnement dans lequel elle a lieu, les stimulations sensorielles, la manière d'interpréter le musée, l'espace et la disposition des objets.

Jouant possiblement sur tous ces domaines à la fois, la nuit pourrait donc être perçue comme un facteur influençant l'expérience de visite. La cohérence des effets supposés de la nuit comme modification de l'ambiance du musée, sur l'agenda des visiteurs et leurs motifs de visite mais également sur le contexte social (avec qui s'effectue une visite la nuit et comment cette pratique culturelle est-elle perçue par rapport à une visite de jour ?), conduit à la considérer comme un facteur important pouvant influencer la réception de l'exposition. Pourtant, ce facteur n'a pas encore été étudié par les recherches portant sur l'expérience de

visite. Elles se focalisent sur le contexte restreint en tant que lieu d'exposition avec des propriétés matérielles comme la lumière, ainsi que sur la personnalité des visiteurs et leur interprétation de ce qu'ils voient, par quoi ils sont influencés. Les motifs de visite comme la typologie de comportements ont été finement étudiés ainsi que l'agenda des visiteurs ; mais on ne trouve pas de trace de l'influence du moment de la journée et encore moins de la nuit. Le changement temporel ne semble pas exploré alors que le temps est un paramètre très important dans les études de réception des expositions (calcul, attraction, rétention etc.).

Pour insérer le paramètre de la nuit dans l'étude de l'expérience de visite, il faut donc construire un modèle d'étude de l'interprétation du sens de l'exposition susceptible de subir des variations. Un modèle élargi qui dépasse le contexte spécifique du musée et s'étende aux conditions spatio-temporelles de la visite.

La réception envisagée comme un moment particulier s'insérant dans l'expérience plus large de la vie quotidienne permettrait de prendre en compte l'effet nuit sur l'expérience de visite. En effet, le rythme récurrent jour/nuit, quotidiennement répété, influencerait notre comportement et notre perception du monde à notre insu. Les études sémiotiques et sociologiques sur la réception des œuvres ne devraient-elles pas inclure ce contexte spécifique dans les recherches sur l'expérience de visite ?

La réception des œuvres

Les différents paramètres susceptibles d'influencer l'expérience de visite ont montré l'importance de l'individu, de ses attentes, de son imaginaire, de ses motivations et du contexte. La réception d'une exposition fonctionne donc de manière complexe, car elle prend en compte tous ces paramètres dans la création du sens.

Dans cette volonté d'individualiser la réception d'une œuvre, la sociologie de la réception telle que conceptualisée par Passeron (2006) se différencie de la sociologie de la consommation culturelle de Bourdieu. En effet, la sociologie de la réception des œuvres s'intéresse au processus de signification qu'un spectateur confère à une œuvre donnée. Ces significations varient d'un individu à l'autre et

d'une œuvre à une autre. Il ne s'agit donc plus d'une étude de substance, immuable, mais de l'étude d'une relation dialogique, et dynamique. Il devient alors possible de prendre en compte la variation des paramètres de l'expérience de visite. Dans l'étude de l'expérience de visite de nuit, la proposition de Passeron crée l'opportunité d'envisager la variation du sens. Deviendrait-il alors possible d'étudier les actes sémiologiques générés par la nuit au cœur de l'expérience de visite et donc de la réception de l'exposition ? Ces actes sémiologiques de la nuit sont-ils différents de ceux du jour ou subissent-ils une variation mesurable ?

Pour résoudre ces questions, il faut dépasser la classification générique du visiteur de musée, notamment basée sur les rapports de classes et les critères socio-démographiques, pour étudier des cas particuliers et identifiés : des visiteurs. Il paraît probable que l'impact de la nuit sur la réception ne soit en effet accessible qu'à travers l'étude de l'expérience de visite sous un angle individuel et intime : à travers l'agenda, les motivations, les perceptions et les représentations. L'interprétation du visiteur devient alors l'élément principal de l'étude de la réception des œuvres, et plus largement de l'exposition.

L'influence supposée de la nuit à la fois sur le contexte global de la visite et sur l'univers mental des visiteurs suppose des liens forts, des rapports dynamiques entre l'exposition et les visiteurs. Pour que la nuit ait une influence sur ces deux plans, cela suppose que l'exposition ne fonctionne pas sans le visiteur et son actualisation du message de l'exposition.

Eco (2008) a développé le modèle de la coopération interprétative des lecteurs d'un texte. Non seulement, ils actualisent le texte par leur lecture personnelle, mais en plus leurs idées, connaissances, imaginations s'insèrent dans les espaces de jeu du sens du texte, dans les interstices laissés en blanc par l'auteur. L'initiative interprétative appartient donc au lecteur.

La théorie du texte ouvert, rejoint le principe d'une exposition proposant un message à l'aide de différents registres sémiotiques (les objets, leur spatialisation, la muséographie mais aussi les aides à l'interprétation telles que les étiquettes). Par sa complexité sémiotique, le sens produit par l'exposition ne peut être qu'ouvert, sujet à interprétation personnelle étant donné que le discours de l'exposition est

lui-même ouvert, accessible par différentes entrées. Cette idée est renforcée par le fait que, selon Passeron (2006), la réception artistique est forcément individualisée et caractérisée.

Ainsi, le visiteur, tout comme le lecteur, est partie prenante de la création du sens de l'exposition, ne serait-ce que par son parcours conceptuel et corporel. De ce fait, la nuit pourrait avoir un double impact sur le texte-message de l'exposition: D'abord à travers le changement subi par l'organisation de ce message, notamment à travers l'ambiance qui peut changer les points d'attraction d'une muséographie ; ensuite, par une éventuelle variation des éléments mentaux des visiteurs, telles que les représentations et perceptions, qui lui permettent d'interpréter le sens de l'exposition. Pour reprendre Jauss, une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception.

La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être concrétisée, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent, pour accéder à la qualité d'œuvre ; l'œuvre « actualise la tension entre son « être » et notre « sens », de telle sorte qu'une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception, et que le sens de l'œuvre d'art n'est plus conçu comme une substance trans-temporelle, mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire même. (Jauss, 1990, p.232-233)

Il deviendrait donc possible de dire que c'est dans l'action de visiter que se construit le sens de l'exposition et de sa réception. La manière dont les visiteurs abordent leur visite devient alors primordiale dans l'interprétation qu'ils en feront puisque l'état d'esprit des visiteurs peut configurer les voies que prendra l'interprétation. De ce fait, la nuit ne pourrait-elle pas inciter les visiteurs à aborder l'exposition d'une manière différente ?

Eco (2008), en s'inspirant des travaux de Peirce (1978) sur le signe et son interprétation illimitée, a montré qu'il existe une infinité d'interprétations possible et que par conséquent l'auteur, comme le lecteur, déploient des stratégies d'interprétation basées notamment sur la connaissance de codes, commun ou non, qui forment l'encyclopédie permettant d'interpréter le texte.

Un même signe peut donc désigner différentes réalités en regard du contexte socio-culturel. Des changements sont possibles car la chaîne des interprétations est infinie même si l'univers du discours intervient pour limiter l'encyclopédie du

lecteur. Dans le cas de l'exposition, texte ouvert composant une expérience esthétique, il est donc possible que la nuit entraîne l'arrivée d'un autre univers de discours, d'une autre encyclopédie, qui élargirait les interprétations possibles de l'exposition (Passeron, 2006). En tant qu'objet signifiant, l'exposition peut donc voir ses propriétés interprétées différemment si le contexte de sa réception vient à changer. L'encyclopédie de la nuit pourrait ainsi interagir avec celle de la visite de musée et influencer la réception. Par ailleurs, ce sens est actualisé au fur et à mesure par le visiteur, lorsqu'il en ressent le besoin. Il fait donc le choix de privilégier certaines propriétés par rapport à d'autres. Le contexte de nuit pourrait induire une actualisation différente de l'exposition par l'incidence de nouveaux choix de signification.

Ces choix sont basés sur l'utilisation d'une encyclopédie selon la stratégie interprétative des lecteurs. Le sens provient d'unités de sens qui peuvent être nucléaires ou contextuelles (Eco, 2008). Cette production de sens reste implicite : le lecteur ne sélectionne pas entre ce qui est effectivement dit et exposé ou construit par lui selon ses besoins. En agissant ainsi, il aime ou privilégie certaines propriétés tandis qu'il garde les autres sous narcose. La nuit pourrait participer à la construction d'un sens issu de sèmes nucléaires qui concerneraient les représentations et tout le contexte mental des visiteurs, et de sèmes contextuels propres au moment de la visite (Eco, 2008). La conjugaison de ces deux types de sèmes produirait alors un effet de sens « nuit ».

Il semble donc, qu'à l'instar de Jauss (1990), il faille prendre en compte tous les facteurs qui peuvent influencer sur la réception. En actualisant l'œuvre, le récepteur modifie son sens selon un horizon d'attente précis. Le potentiel de signification de l'œuvre change selon le contexte. Jauss distingue l'effet, déterminé par l'œuvre et de ce fait garde des liens avec le passé où l'œuvre a pris naissance, de la réception, opéré par le destinataire actif et libre jugeant selon les normes esthétiques de son temps, qui modifie par son existence présente les termes du dialogue. Tout comme Falk (2012) le pointe déjà, l'individualité des visiteurs est importante pour l'étude de la réception. Notons au passage que les horizons d'attentes qui configurent l'interprétation de Jauss sont proches des motifs de

visite de Falk qui déterminent, en amont la visite de musée, ce à quoi le visiteur s'attend et ce qu'il y recherche. L'expérience de visite fait partie d'un tout ; elle est profondément individuelle et subjective puisqu'elle touche aux intérêts, connaissances et expériences antérieures, c'est-à-dire à l'histoire du visiteur.

Finalement, l'étude de la réception montre que pour comprendre l'expérience de visite dans ses particularités et l'effet de la nuit sur elles, il est préférable d'étudier des rapports dynamiques plutôt que des substances, puisque c'est l'acte de visite qui concrétise l'exposition. Il est dès lors possible que le sens soit actualisé selon des horizons d'attente et une encyclopédie influencés par la nuit. En effet, pour Jauss (1990), le potentiel de signification de l'œuvre change selon le contexte mais aussi selon des variables sociodémographiques et des motifs de visite. Le changement contextuel jour/nuit pourrait alors entraîner en lui-même des variations notamment par le changement d'univers de représentations et de perception. La nuit pourrait aussi entraîner des changements d'horizons d'attentes et de motifs de visite chez les visiteurs qui vont chercher à se créer ou à confirmer certains self-aspects faisant partie d'une identité différente de celle des visiteurs de jour. Toutes ces pistes de recherche impliquées par l'arrivée de la nuit dans un processus de réception et d'interprétation sémiotique tissent donc la problématique de cette recherche.

L'organisation de la thèse

La thèse se construit autour de trois grands chapitres qui soutiennent l'investigation de la variation du sens donné à la visite entre jour et nuit.

Le premier chapitre explore les référents théoriques de la visite de nuit. Il commence par le repérage et le décryptage des éléments qui composent la fantasmagorie de la nuit. Les marques de la nuit identifiées sont, pour l'étude, les indices de l'influence de la nuit sur la réception des visiteurs. Le recensement des archétypes de la nuit permet ensuite d'analyser leur influence sur la perception de la visite de nuit.

La deuxième partie de ce chapitre s'organise autour des rapports entre la nuit et l'expérience de visite. Pour atteindre les indices d'un effet *nuit* sur la réception

des visiteurs, l'expérience de visite est envisagée comme perceptive et sensorielle avant tout : une expérience esthétique. L'analyse phénoménologique de ce processus permet de prendre en considération la personnalité, l'individualité des visiteurs, mais également le contexte de l'expérience perceptive.

La troisième partie de ce chapitre considère l'entrée sensible et phénoménologique comme une étape du processus d'interprétation des visiteurs. Elle explore le procédé de création du sens dans une exposition à travers la phénoménologie établie par Peirce.

La dernière partie du premier chapitre revient sur la nature d'une exposition muséale, et notamment sa conception en tant que média.

Le deuxième chapitre est consacré à l'application pratique du modèle de recherche et de la problématique élaborés lors du premier chapitre. L'application de ce modèle de recherche construit autour de l'étude de la variation du sens soulève plusieurs questions concernant le choix du lieu et de la méthodologie d'enquête.

La première partie de ce chapitre décrit précisément la nocturne en tant que pratique culturelle. Elle présente une typologie des nocturnes culturelles et de leurs représentations.

La deuxième partie du chapitre présente les résultats de l'enquête quantitative réalisée en 2012 pour la *Nuit européenne des musées*. Ils permettent de cerner plus précisément les publics d'une nocturne événementielle, dans leurs composantes socio-démographiques mais aussi dans leurs représentations de l'évènement.

La troisième partie élabore une méthodologie d'enquête qualitative basée sur l'approche compréhensive. Elle permet d'aborder l'expérience de visite sous l'angle de l'individualité et de la subjectivité. Une étude préliminaire au Centre Pompidou met cette méthodologie à l'épreuve.

La dernière partie de ce deuxième chapitre explique les volontés et les contraintes qui ont déterminé le choix d'un terrain d'enquête principal : la cour Marly du musée du Louvre.

Le troisième chapitre de la thèse se consacre à l'étude proprement dite de l'expérience de visite de nuit au musée du Louvre dans une optique comparative avec la journée.

La première partie de ce chapitre s'applique à cerner l'influence de l'ambiance et de son changement sur la perception de l'exposition. Elle s'intéresse à l'interprétation sensorielle de la visite.

La deuxième partie de ce chapitre développe les rapports entretenus par les visiteurs avec les visites nocturnes et plus particulièrement l'image qu'ils s'en forment ainsi qu'à travers l'image de visiteurs qu'ils adoptent.

La dernière partie de ce troisième chapitre élabore le schéma de variation du sens entre jour et nuit à partir des résultats de l'enquête. Le récapitulatif de ces différentes variations révèle les paramètres qui transforment le processus de signification de l'expérience de visite.

CHAPITRE I

LA VISITE DE NUIT ET SES REFERENTS THEORIQUES

Il est devenu possible, en de nombreuses occasions, de visiter de nuit des équipements culturels tels que les musées ou les monuments historiques. Les initiatives des monuments historiques tels que le château de Versailles, le château de Sceaux ou encore les châteaux de Vaux-le-Vicomte ou de Valençay, qui proposent des ouvertures pendant l'été pour visiter les jardins et les appartements aux chandelles ou bien encore pour assister à un feu d'artifice, sont relayées par des événements de plus grande ampleur tels que la *Nuit blanche* parisienne ou la *Nuit européenne des musées*. Un domaine d'investigation particulier se construit peu à peu, s'élabore. Il est avant tout investi par des études qui prennent en compte une préoccupation majeure des musées et autres équipements culturels : la fréquentation. Ces études s'intéressent encore peu à ce qui fait une visite nocturne, à ce que les visiteurs vivent et ressentent au cours de cette expérience. Mais, pourquoi présupposer qu'une visite de nuit serait semblable à une visite de jour ? Puisque le contexte de visite est différent, l'ambiance est différente, l'expérience de visite doit alors être vécue comme différente. La mise en évidence de cette différence et son étude sont l'objectif de la thèse.

Pour établir que la nuit est différente du jour, il a fallu l'étudier d'un point de vue anthropologique. Qu'est-ce que la nuit pour l'Homme ou encore qu'est-ce que la nuit fait à l'Homme ? Cette étude conceptuelle de la nuit est principalement le fait d'historiens, de géographes ou encore depuis peu de psychosociologues. Leurs approches intéressantes pour le sujet contribuent à constituer le terrain de la nuit, de ses pratiques et de ses représentations. Toutefois, étant donné que leur objet d'étude est la ville la nuit d'un point de vue global et social et non l'étude du monde culturel la nuit, et encore moins des institutions telles que les musées, les informations apportées et théorisées ne peuvent avoir qu'une portée générale sur la recherche. La revue de bibliographie apporte donc principalement des

éclaircissements sur le temps de la nuit à l'échelle de la ville ou de la société décrivant le contexte général large de la visite de musée étudiée : la nuit.

Pour percevoir avec justesse l'expérience de visite de nuit, il faut considérer la nuit comme un contexte qui participe à la création de sens et au ressenti donné à la visite. Le terme contexte est donc entendu ici comme les circonstances et conditions qui entourent un événement rejoignant ainsi la définition linguistique du contexte, reprise en communication, à savoir qu'il est l'un des facteurs de la communication qui influe sur le sens d'un message et qu'il correspond à l'environnement dans lequel la communication a lieu. Il est ainsi le cadre de perception à travers lequel on émet ou reçoit un message. La nuit ferait ainsi office de cadre spatio-temporel à la visite et est donc considérée comme le contexte de la recherche en tant qu'environnement, situation, de la visite muséale. Un autre point important pour situer la nuit en tant que contexte de la recherche est de prendre en compte la forme sensible que peut emprunter le contexte comme une symbiose du réel et de l'imaginaire. La nuit mettrait ainsi en œuvre certains dispositifs symboliques suivant telle ou telle configuration culturelle et socio-économique, ici appliquées à la visite de musée.

La première étape de la mise en évidence d'un univers de la visite nocturne est l'étude du contexte de la nuit et de ses effets sur la perception du monde. Cette mise en évidence de la nuit se développe ensuite dans l'analyse du changement que sa présence peut apporter dans la visite d'une exposition.

Ce chapitre se propose donc d'étudier la plasticité des représentations de la nuit et ses modalités d'expression. Cette plasticité passe entre autres par l'étude des imaginaires nocturnes mais aussi par les effets de la nuit sur la perception. Ces deux composantes de l'expérience nocturne l'expliquent et la composent. Elles conditionnent l'imaginaire et les pratiques de la nuit. Ce sont tous ces aspects qu'il faut prendre en compte pour arriver dans un deuxième temps à décrire l'expérience de la nuit, ce qu'elle change à la perception de l'environnement et à son interprétation. La prise en compte des méthodes phénoménologiques de

perception du monde, notamment peircienne, permet d'envisager des phénomènes d'interprétation en contexte où la nuit et ses effets peuvent entrer en ligne de compte.

1.1 La plasticité, la perception et l'imaginaire de la nuit

La possible différence entre jour et nuit est accessible par le contexte large de la visite, à savoir la nuit. Or, cette notion de nuit fait appel au choix d'une approche anthropologique et plus précisément symbolique puisqu'il s'agit là d'un des archétypes majeurs de la construction de l'univers mental. Cette étude passe donc d'abord par un repérage de l'univers mental lié à la nuit. Sombres ou festives, la nuit supporte de nombreuses représentations qui s'incorporent à son image et à l'idée même de nuit. Ces représentations forment l'identité de la nuit pour l'homme. Elles sont présentes, à l'arrière-plan mental, à chaque fois que la nuit est sensible.

L'étude des textes abordant la nuit comme concept socio-culturel révèlent que dès le début, elle se retrouve placée en situation de comparaison avec le jour de par sa caractéristique majeure qui est d'être noire. Cette noirceur de la nuit joue alors sur la perception des choses en les rendant plus floues, ce qui permettrait à l'imagination de prendre le pas sur la raison. C'est cet imaginaire nocturne qu'il faut étudier avec attention puisqu'il peut être qualifié d'indice de l'impact de la nuit sur les visiteurs de nocturnes.

Après l'étude des aspects symboliques de cet espace-temps nocturne, l'intérêt se déporte sur leurs effets sur les pratiques associées à la nuit. En effet, la différence de perception du monde qui se manifesterait la nuit et le jour a des conséquences sur les activités réalisées pendant ces deux périodes. Selon l'étude de la nuit, les

activités nocturnes subiraient un ralentissement par rapport aux activités diurnes et seraient plus tournées vers le loisir et la sphère intime.

Ce temps nocturne n'existerait pas sans la lumière artificielle qui au-delà de son aspect pratique, voir dans le noir, peut se transformer en véritable art de lumière réécrivant l'espace. L'étude du geste de mise en lumière et de ses significations participe de l'expression de la nuit.

Finalement, l'étude de la nuit passe par celle de ses représentations et de sa fantasmatique, de la perception de l'environnement et des changements qu'elle apporte puis des implications de ces deux premiers points sur la construction du sens.

1.1.1 Plasticité des représentations nocturnes

Devant la multiplicité des acceptions du mot nuit, il devient délicat de définir ce qu'est la nuit. Ces diverses nuances sémantiques sont d'ailleurs visibles dans l'utilisation de la nuit dans les arts, qui utilisent le mieux la plasticité des représentations nocturnes pour transmettre un message, une émotion.

En effet, en peinture par exemple, la nuit est utilisée par différents courants qui à chaque fois illustrent un message différent, par exemple, la nuit sacrée où Dieu est lumière, la nuit gothique de la mélancolie, la nuit symboliste du mystère, la nuit romantique ou encore la nuit réaliste. Il en est de même en littérature où l'on retrouve bien entendu ces différents courants, auxquels s'ajoutent, notamment, le merveilleux et le fantastique.

À de multiples occasions, la nuit sert de mise en scène pour donner l'ambiance générale selon un angle précis. Cette utilisation de la nuit comme contexte d'un message est sensible en religion, il y a par exemple certaines messes nocturnes, dont subsiste la messe de Noël, mais également en musique avec tout un développement des pièces nocturnes au XIX^{ème} siècle. Particulièrement Chopin, Liszt, Schumann ou encore à *La Nuit sur le mont Chauve* de Moussogsky (Rozdestvenskij, et al., interp, 1991).

Dans cette continuité, de nombreux photographes ont également fait usage de la nuit et du contraste noir et blanc offert par ses lumières comme Brassai (Brassai, 2001). De nombreux cinéastes font de même, reprenant souvent une mise en scène déjà présente dans les genres littéraires tels que le roman noir.

Il ne faut pas non plus négliger, plus récemment, les bandes dessinées comme *Aux heures impaires* d'Eric Liberge qui explore un musée du Louvre pas aussi endormi qu'on pourrait le croire (Liberge, 2008).

Bref, devant cette variété d'utilisation métaphorique de la nuit, celle-ci apparaît comme un objet protéiforme supportant de nombreuses représentations en constante évolution socio-culturelle. Chaque période, chaque culture lui donne une nouvelle coloration avec toutefois, des grandes lignes directrices qui demeurent invariables : l'étrange, le mystère, la mort.

Cette plasticité de la nuit mène à une certaine subjectivité dans la représentation de cette nuit. Luc Gwiazdzinski, géographe spécialiste de la mobilité, affirme dans son enquête sur le territoire de Belfort que la nuit n'est pas la même pour tous.

La nuit n'est pas vécue partout et par tous de la même façon. Elle peut signifier angoisse ou rêverie, peur ou quiétude, vigilance ou repos, insécurité ou liberté. Pour les jeunes, la nuit évoque plutôt la fête, le sommeil, le sexe, l'amusement, le noir, la mort, la musique, la drogue, la détente... [...] les adultes mettent en avant d'autres termes : calme, silence, quiétude, deuxième vie, rêve, ambiance, divertissement, passion, animation, liberté, femme, lumière, temps pour soi, repos, diversion, mystère, lune, étoiles, insécurité, métamorphose... (Gwiazdzinski, 2005, p.23)

La première chose remarquable dans ces associations d'idées énoncées est qu'elles sont pour la plupart contradictoires. La deuxième chose, expliquant certainement la première, est l'importance de la subjectivité dans la construction d'une nuit signifiante pour chacun. Cela laisse penser que soit la nuit est impossible à cerner, soit elle est différente pour chacun selon sa subjectivité et qu'elle n'a ainsi pas de personnalité propre, relégué comme simple support à ses propres projections fantasmatiques.

Comme la suite de l'exploration de la nuit le montrera, rien n'est jamais tranché nettement dans le domaine des représentations nocturnes. Il semble toutefois raisonnable de penser que ce sont les particularités physiques de la nuit, comme le noir ou le froid, qui ont en premier entraînées, ou du moins configurées, les fantasmes subjectifs qui peuvent être accolés à la nuit. La construction de l'univers mental lié à la nuit se construit donc à partir de représentations collectives liées à la nuit, inspirées par le noir et l'obscurité, sur lesquelles viendraient se greffer des projections fantasmatiques subjectives qui seraient une manifestation personnelle de ses représentations collectives. L'espace-temps de la nuit correspond au mélange de ses caractéristiques propres, du rapport aux autres et du rapport à soi.

Finalement, il est assez difficile d'entamer une critique des visions de la nuit par les auteurs lus puisqu'ils font consensus en puisant aux mêmes auteurs sources, se référant l'un à l'autre. Malgré cette diversité de représentations ou peut-être à cause d'elle, ils voient la nuit à la fois comme une présence physique et une construction culturelle. Cela entraîne certains chercheurs à dissocier la nuit physique, qu'il appelle naturelle, en tant qu'absence de lumière et la nuit dite culturelle qui se remplit de croyances et d'imaginaires.

L'objet est protéiforme, obéissant à plusieurs désignations, naturelles et culturelles, qui se répondent. La nuit c'est une absence de lumière [...] Simultanément, cette noirceur des paysages se peuple de présences innombrables, s'investit de lieux mythiques, se remplit de croyances et d'imaginaires, induit une autre manière d'être au monde, une autre façon d'appréhender le sensible, proche ou lointain. (Cabantous, 2009, p.13)

Cependant, il semble risqué de vouloir à toute fin circonscrire la nuit en la divisant puisque sa nature de phénomène naturel empêche, *a priori*, par lui-même la division. La nuit est un état du monde, après tout le jour n'est jamais divisé lui, qui subit des projections fantasmatiques liées au changement d'environnement naturel, il fait noir, aux représentations imaginaires et mentales de cet espace noir,

aux activités qu'elle permet de réaliser ou non. La nuit serait donc plutôt un tout qui est perçu de manière subjective selon son état d'esprit et ce qui y sera projeté. Cabantous la définit comme un objet protéiforme, mais il semble que, comme le précisent Espinasse et Buhagiar, deux psychosociologues ayant étudié les sorties nocturnes des jeunes, c'est avant tout par le vécu que la nuit diffère d'une personne à l'autre. « Ainsi, le monde de la nuit diffère de l'univers diurne. Il se spécifie par contraste et est vécu de façon distincte par les diverses populations [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.18). La nuit ne serait donc protéiforme que par le fait de nos aspirations et de nos fantasmes, certains ayant pu se cristalliser en représentations mentales partagées de la nuit.

La nuit supporte donc de nombreuses représentations qui s'incorporent à son image et à l'idée même de nuit. Cet arrière-plan mental forme l'identité de la nuit. La nuit apporte donc ses propres images, influençant l'interprétation de l'environnement, son influence s'étend-t-elle jusqu'à la perception sensorielle ?

1.1.2 Perception nocturne : le noir

Le manque de définition claire de la nuit amène à l'associer à la fois à des aspects positifs et négatifs mais contribue également à en faire un moment où : « Les puissances qui règnent à la tombée de la nuit ne sont pas les mêmes que le jour. Dans la symbolique et les mythes de la plupart des peuples, la nuit représente le chaos ; le rêve, elle grouille de fantômes et de démons [...] » (Schivelbusch, 1993, p.73). Un monde à part, radicalement différent du jour, en proie aux forces chtoniennes et aux pulsions. Cette vision de l'espace-temps nocturne est engagée par le noir de la nuit et ses effets sur la perception du monde.

La nuit est en effet habitée par les imaginaires et liée à l'obscurité puisque le ciel nocturne est noir. Pourtant, d'un point de vue physique, si l'Univers est doté d'un peuplement à peu près uniforme en étoiles ou en galaxies, alors, la brillance du fond de ciel devrait être infinie. Cette « énigme de l'obscurité » ou « paradoxe de

Chéseaux-Olbers », est due au fait que l'univers ne dispose plus d'une énergie suffisante, que ce soit d'origine stellaire ou d'origine cosmologique, pour illuminer le ciel en lumière visible, cette énergie étant affaiblie et décalée vers le rouge, invisible à l'œil nu. Le rayonnement du ciel nocturne reste donc inaccessible, et la nuit est noire. Ce qui constitue un point des plus importants pour comprendre la nuit et les réactions qu'elle entraîne puisque l'Homme n'est pas nyctalope, il n'est pas fait pour voir dans le noir, son œil voit différemment ce qui implique une perception différente du monde qui l'entoure.

Il existe donc un changement de perception de l'environnement dans le noir puisque la vision humaine est conçue pour fonctionner dans un univers diurne. Et la vue est le sens le plus utilisé pour se situer dans son environnement. La vision de nuit est différente de la vision de jour physiologiquement parlant puisqu'avec la lumière blanche du soleil, les images vont se former au centre de la rétine tandis que, lorsque règne une relative obscurité, les images se forment dès lors sur la périphérie de la rétine.

L'homme n'est pas nyctalope. 90% des informations que nous percevons passent par le canal visuel, il est normal que les ténèbres nous laissent plus désarmés avec des problèmes spécifiques : perte d'acuité visuelle, perturbation du sens stéréoscopique, perte de la vision des couleurs, sensibilité plus forte aux contrastes et à l'éblouissement, augmentation des défauts de vision, perte de l'appréciation des distances et de la notion de vitesse. Par ailleurs, la privation de lumière mettrait en veilleuse les réducteurs de l'activité imaginative. (Gwiazdzinski, 2005, p.33)

Un temps d'adaptation à la vision nocturne devient nécessaire bien que la vision nocturne ne puisse atteindre le niveau de la vision diurne. Elle restera toujours parcellaire et floue. Il s'agit d'une vision périphérique qui empêche une réelle précision dans l'évaluation des distances et des formes. Ce fait pèse énormément sur les représentations de la nuit en tant qu'univers étranger parfois inquiétant, où les choses se transforment.

Il existe ainsi une réelle différence physique entre vision de jour et vision de nuit qui est certainement à l'origine de la sensation de malaise et de peur éprouvée dans le noir. « Peur de la nuit, peur dans la nuit. La peur de l'obscurité consiste en

une appréhension que rien ne justifie, sinon l'absence de perceptions visuelles [...]. » (Verdon, 1995, p.15)

L'obscurité a donc une action concrète sur l'appréhension de l'environnement à travers la mise en défaut du sens de la vue. Les autres sens doivent pallier à sa défaillance. Tout cela participe à faire de la nuit, obscure, un temps différent. La perte de perceptions visuelles et l'attention portée aux autres sens, l'ouïe particulièrement, en apportant une autre façon de percevoir l'environnement le rend également étranger, différent, bizarre. La nuit, en gommant les repères familiers, suggère à l'œil d'autres formes plausibles, le plus souvent perçues comme néfastes.

Tout le monde, a éprouvé qu'en voyageant la nuit, on prend un buisson dont on est prêt pour un grand arbre dont on est loin. [...] C'est de là que viennent la frayeur et l'espèce de crainte intérieure que l'obscurité de la nuit fait sentir à presque tous les hommes ; c'est sur cela aussi qu'est fondée l'apparence des spectres et des figures gigantesques et épouvantables que tant de gens disent avoir vus. (Leclerc, comte de Buffon, cité par Cabantous, 2009, p.34)

Tout autant que l'incapacité à saisir les formes, c'est l'effacement de l'environnement familier ainsi que la part d'anxiété subjective, l'obscurité se prêtant à la projection fantasmatique, qui entraînent une crainte du noir. L'utilisation palliative des autres sens n'aide en rien le fonctionnement logique et rationnel à reprendre le dessus puisqu'elle demeure inhabituelle, étrange, et moins performante.

N'entends-je absolument rien, je ne suis pas pour cela tranquille ; car enfin sans bruit, on peut encore me surprendre. Il faut que je suppose les choses telles qu'elles étaient auparavant, telles qu'elles doivent encore être, que je voie ce que je ne vois pas. Ainsi, forcé de mettre en jeu mon imagination, bientôt je n'en suis plus le maître et ce que j'ai fait pour me rassurer ne sert qu'à m'alarmer davantage. Si j'entends du bruit, j'entends des voleurs ; si je n'entends rien, je vois des fantômes. [...] Tout ce qui doit me rassurer n'est que dans ma raison, l'instinct plus fort me parle tout autrement qu'elle. (Rousseau, cité par Cabantous, 2009, p.43)

Cette étrangeté des perceptions dues à notre perte d'acuité visuelle emballe l'imagination. C'est-à-dire que les sensations jouent un grand rôle dans la

rencontre de l'univers nocturne qui permet un autre mode de perception de la réalité. Ainsi serait attendu de la nuit « un mode différent de perception du socius : mode généralement absent du mode diurne ; celui du toucher et de l'entendre [...]. » (Cauquelin, 1977, p.127). La raison prise en défaut, les sensations et la sensibilité en général s'exprimeraient plus fortement que le jour, « comme si dans cet espace qui n'est plus celui du savoir, le sentiment triomphait de la maîtrise du temps et de l'espace. » (*ibid.*, p.131). La nuit ferait ainsi entrer dans un monde des sens et de l'imagination et serait donc un temps à part.

Ces études démontrent que la caractéristique majeure de la nuit, en tant qu'élément physique, est d'être obscure et que cela joue sur la perception des choses, les rend plus floues, et donc permet à l'imagination de prendre le pas sur la raison. Le changement de perception du monde, par l'arrivée du noir de la nuit, entraîne une chaîne de signification à partir des images véhiculées par le temps de la nuit. Une opposition semble se préfigurer entre période temporelle diurne et période temporelle nocturne. Qu'en est-il réellement du rythme d'alternance entre jour et nuit ?

1.1.3 Le rythme nycthéméral

Au vu des différentes représentations de la nuit et de sa plasticité en tant qu'objet de construction culturelle, il semble pratiquement impossible de définir la nuit sans parler du jour. Déjà parce que le couple jour/nuit semble indissociable ne serait-ce que d'un point de vue métaphorique, ensuite parce que ce rapport au jour permet de faire de la nuit une entité à part entière, et non un succédané du jour. La nuit apporte un changement dans l'ordre du monde voire une inversion, ce qui donne lieu à d'autres attitudes. C'est la thèse que défend, entre autres, l'historienne Delattre, dans son étude du Paris nocturne du XIX^e siècle.

Cette nuit est, en somme, un cadre mouvant de l'expérience sociale et sensorielle, donc une séquence sujette à des appréciations changeantes, plus

qu'une réalité astronomique minutieusement quantifiable. (Delattre, 2004, p.16).

Vue sous cet angle, la nuit devient un espace-temps d'expression de la société et des individus, qui se différencierait par le vécu et par ce qui y est autorisé ou du moins toléré. Elle deviendrait donc une sorte d'alternative à la vie réglée du jour. Les études sociologiques semblent confirmer cette approche de la nuit comme temps se positionnant en opposition par rapport au jour, ou du moins en complément.

Qu'elle soit blanche ou noire, illuminée ou sombre, festive ou ordinaire, la nuit constitue un temps à part, ce qui en fait, au moins en partie, son altérité par rapport au jour, est certainement qu'elle relève pour les jeunes en particulier, du terrain d'aventures [...]. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.121)

Toutefois, il ne faudrait pas en faire une période si déconnectée de la journée et d'autres temporalités. Il est possible que la nuit revête un caractère différent de celui du jour dans ses représentations, cependant, il s'agit quand même d'un temps réglé et divisé tout comme le jour. C'est ce que révèle l'étude de Gwiazdzinski (2005) qui établit trois grandes périodes d'activités de nuit :

- De 20 heures à 1 heure 30 : la soirée, marge de la nuit qui s'avance, envahie par les activités du jour, le temps des sorties culturelles ou amicales et des promenades.
- De 1 heure 30 à 4 heures 30 : c'est le cœur de la nuit, le temps de la ville de garde ; des noctambules, des fêtards et des travailleurs.
- De 4 heures 30 à 6 heures : le petit matin, marge du jour qui arrive, où ceux de la nuit qui rentrent rencontrent ceux du jour, moment où les activités nocturnes battent en retraite face aux activités diurnes.

Le temps de la nuit semble donc codifié l'espace et les pratiques de par notamment le rapport aux autres et aux services dont, à l'inverse du jour, il est possible de ressentir le manque. Cette division est peu ou prou reprise par d'autres auteurs, une tranche horaire supplémentaire peut faire son apparition entre 19h et 22h, période de cessation d'activités du travail considérée comme temps de sortie « raisonnable ». Elle correspond à plusieurs types d'ouvertures nocturnes, comme

les grands magasins ou les supermarchés mais aussi les musées. Cette tranche horaire supplémentaire correspond donc à la soirée, temps marquant la transition entre le jour et la nuit proprement dite.

Finalement, et ce d'un point de vue temporel d'activités, la nuit se rapproche d'un temps de repos proche des vacances ou des week-ends.

Mais la nuit, comme le dimanche, sont des temps sociaux considérés par certains interviewés [...] comme des temps « hors travail » puisque dédiés à la vie privée, à l'intimité, au repos du travailleur [...]. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.120).

Ainsi, pour la plupart des gens, la nuit demeure la continuité d'une journée en tant que temps de repos mérité où l'on reste chez soi. Il faut donc rester dans le traitement de la nuit comme période temporelle libératrice. Pour la majorité des gens, à part peut-être pour la période située entre 20h et minuit, la nuit demeure une période de repos où les sorties sont exceptionnelles ; un temps réservé à l'intimité.

La majeure partie des personnes usant de ce temps de loisir libéré par la cessation des activités diurnes le fait, surtout pendant la semaine, dans la période de la soirée qui permet de faire la liaison entre la fin des préoccupations diurnes et le début du repos nocturne du corps et de l'esprit.

À première vue, il apparaît tentant d'opposer le jour et la nuit, d'abord parce qu'ils recouvrent des phases d'activités différentes, ensuite par une luminosité changée, enfin par un univers mental associé différent. L'enquête de Buhagiar et d'Espinasse a montré que pour certains la nuit était la face positive des 24 heures de la journée, liée aux plaisirs tandis que le jour l'est aux contraintes.

L'opposition entre le jour, associé aux contraintes sociales et professionnelles, et la nuit, associée à la liberté, aux plaisirs et aux loisirs, se retrouve dans les deux phases d'étude, dans les groupes comme dans les entretiens. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.63).

Les diverses représentations de la nuit, la présente en creux, en opposition au jour, comme un espace qui répondrait à ce qui n'est pas réalisable le jour. La nuit vient donc presque naturellement s'opposer au jour.

Toutefois, tout n'est pas si tranché. À regarder plus finement cette opposition flagrante, il apparaît que, ne serait-ce que d'un point de vue étymologique, le jour inclut la nuit. En effet, Genette (1968) a démontré que la relation entre jour et nuit n'est pas seulement d'opposition mais également d'inclusion puisque le mot jour contient la nuit. Son analyse sur la sémantique imaginaire du couple de substantifs jour/nuit révèle les particularités de la nuit par rapport au jour. Il y met en exergue l'opposition qui unit jour et nuit et surtout le fait que ce ne soit pas les réalités jour et nuit qui soient en opposition mais leurs signifiés. S'il y a opposition c'est donc une opposition de nature sémantique.

De plus, il existe une relation d'inclusion entre le jour et la nuit puisqu'ils forment une période de 24 heures, or cette période est désignée sous le nom de jour. Le jour inclut donc la nuit. Ces termes sont donc doublement liés par une relation d'inclusion et d'opposition.

Cette opposition jour/ nuit serait donc une opposition privative c'est-à-dire que le terme de jour, puisqu'il sert à désigner la période de 24 heures contenant la nuit, est le terme essentiel, qui va de soi, la norme, alors que le terme de nuit, qui est comme rendu invisible, représente l'accidentel, l'altération. De ce fait, la valorisation de la nuit se place comme une réaction face à la norme du paradigme. Suivant cette application sémantique, il apparaît que la relation entre jour et nuit est plus complexe qu'il ne semblait de prime abord puisque, s'il est vrai que le jour inclut la nuit, il est également vrai que la nuit est souvent perçue comme l'opposé du jour. Il semble que cela est principalement dû à la disparition de la lumière solaire qui a toujours été un signe de changement de rythme et d'univers mais qui est également porteuse d'une forte signification.

En effet, l'opposition jour/nuit mène à un système antinomique classique composé de l'opposition entre lumière/obscurité, clarté/ténèbres. Le moyen de parvenir à toucher le sensible de la nuit dans l'expérience humaine semble donc être l'absence de lumière et sa réintroduction, le rapport entre les valeurs positives

associées à la lumière (intelligence, sécurité, chaleur) et les valeurs négatives associées au noir de la nuit (ténèbres, crimes, froid). La lumière dans la nuit crée un espace à part au cœur de la nuit, ni totalement jour ni totalement nuit, comme un entre-deux.

Plus qu'un changement de quantité de lumière, puisque grâce à l'électricité les espaces sont aussi éclairés de jour que de nuit, c'est un changement de qualité de lumière qui est opéré par le passage d'une lumière naturelle à une lumière artificielle. Ainsi, la différence de perception entre jour et nuit est importante. Elle passe avant tout par l'opposition entre clarté et ténèbres. En effet, ce qui apparaît en premier, c'est que le jour est caractérisé par la lumière et que la nuit est caractérisée par l'obscurité. Ces deux périodes sont donc caractérisées par leur luminosité propre. Or, c'est justement ce degré de luminosité qui implique et apporte les connotations de ces deux périodes. La nuit, obscure, sert de métaphore à l'incompréhension, au mal, l'ignorance et la laideur. Le jour, lumineux, sert de métaphore à la beauté, la pureté, l'intelligence, la vérité et parfois même à Dieu¹. Quoiqu'il en soit, en ce qui concerne le mot nuit ou le mot jour, les deux appartiennent à la fois au domaine physique, réel et au domaine des idées. Ce sont des objets polysémiques, ils sont les côtés pile et face d'une journée, se différenciant essentiellement par une variation de lumière. Ainsi, de prime abord, la nuit peut apparaître comme l'inverse du jour, son opposé, par le fait que le jour soit fait de lumière et la nuit d'obscurité. Cependant, en considérant attentivement cette phrase, ce n'est pas le jour qui est le contraire de la nuit mais plutôt la « lumière » qui est le contraire de « l'obscurité », voilà les véritables contraires sémantiques. Il serait donc plus juste de dire qu'entre la nuit et le jour existe un rapport de succession, le jour précède la nuit et la nuit suit le jour, ainsi qu'un rapport de quantité lumineuse. L'opposition traditionnelle du jour et de la nuit provient donc de ce simple état de fait, de cette différence de lumière.

Il serait alors plus vrai de parler de faces complémentaires d'une journée d'ailleurs, Goethe qualifiait la nuit de « face étrangère du jour ».

¹ Il suffit de penser à l'utilisation dans la religion des Ténèbres et de la Lumière, notamment à la théorie développée par l'abbé Suger dans la basilique Saint-Denis. Inspiré par la philosophie platonicienne, il voit dans la lumière l'accès à Dieu dans la révélation.

De plus, il existe des zones de passage entre jour et nuit, comme les soirées. Ce sont ces périodes de transition qui sont les plus actives dans les institutions muséales avec les nocturnes qui en fait se terminent le plus souvent à 21h, donc avant la véritable nuit, surtout en été où il fait encore jour. C'est particulièrement dans cette période de transition que peut s'analyser les changements de considération et d'utilisation de l'espace nocturne.

Les rythmes de vie évoluent rapidement sous l'effet de l'individualisation des comportements, de la tertiarisation de l'économie, de la diminution du temps de travail, de la synchronisation des activités à l'échelle planétaire, des nouvelles technologies qui donnent l'illusion d'ubiquité et de l'évolution de la demande des individus qui veulent souvent tout, tout de suite, partout et sans efforts. Il y a donc de moins en moins d'occasions de pause dans la course permanente qui grignote la sieste, le repas, le dimanche ou la nuit. Ces espaces deviennent ainsi de moins en moins des temps de repos complet pour se transformer en occasion d'événements festifs éphémères : festivals, fêtes folkloriques, nuits thématiques. Cela répondrait à une logique « chronophage » de la société d'aujourd'hui notamment développée par Sue (1982)². Cette conquête de la nuit a véritablement été réalisée avec l'électricité qui a permis l'éclairage de la ville et ainsi un redéploiement des activités sur la période nocturne.

La nouvelle source d'énergie repousse les limites de la nuit et permet à bon nombre de travaux ou de plaisirs de se poursuivre sans encombre, réduisant ainsi de plus en plus la différence entre le jour et la nuit. [...] La nuit change de statut, elle s'active, s'agite [...]. (Banu, 2005, p.89)

En plus de permettre aux activités de se développer et d'exister, l'éclairage apporte un contrôle sur l'espace urbain qui a longtemps été vu comme un moyen de transformer la nuit, originellement espace-temps de dangers et de non-droit, en

² Selon sa théorie, la « crise » actuelle est en fait une mutation sociale dont la composante temporelle est essentielle. Le temps social continue à être vécu et compris selon le paradigme que le temps de travail est le temps dominant or sa réduction fait du temps de loisir le temps dominant.

jour artificiel. Cette notion de transformation de la nuit en jour par sécurité est moins prégnante aujourd'hui où est plus acceptée la particularité de la nuit et les émotions qu'elle apporte pour mettre en valeur la ville. Ainsi, il s'agit avant tout aujourd'hui d'une conquête économique de la nuit qui se joue, liée au phénomène de grignotage de « temps morts » (sieste, repas, week-end, vacances...). Pour Gwiazdzinski (2005), plusieurs phénomènes entrent ici en jeu :

[...] parmi lesquels l'individualisation des comportements et l'abandon progressif des grands rythmes industriels et tertiaires qui scandaient la société ; la généralisation de la société urbaine ; la tertiarisation de l'économie et des emplois et une moins grande pénibilité physique du travail ; la mise en réseau à l'échelle planétaire qui permet de rester en liaison avec les endroits de la terre où on ne dort pas ; une synchronisation progressive des activités et l'apparition d'un temps global ; l'évolution de la demande des individus qui veulent souvent tout, tout de suite, partout et sans effort ; et la mise en compétition des métropoles sur des critères de qualité de vie où la question de l'animation et des loisirs nocturnes devient essentielle. (Gwiazdzinski 2005, p.101)

Ainsi, la nuit est devenue presque aussi active que le jour notamment avec le développement des horaires d'ouverture des grands magasins mais aussi des bars qui se spécialisent en *after*, après soirée. Cette culture nocturne s'étoffe grâce à l'émergence et au développement d'événements nocturnes comme *la Nuit blanche* ou *la Nuit européenne des musées*, *la Nuit du cinéma*, *la Nuit des étoiles*...mais aussi les randonnées nocturnes en roller les vendredi soirs à Paris. Le calendrier nocturne s'épaissit donc de plus en plus par un choix d'activités proposées aux gens la nuit de plus en plus étoffé.

[...] l'hypothèse d'un fonctionnement continu de la ville, 24 h sur 24, conduirait à une vision appauvrie de la nuit. Du moins dans la mesure où elle supposerait une homogénéisation des heures abolissant les différences qualitatives entre les diverses périodes vécues. Le risque serait grand, à cet égard, de banaliser la nuit, de la priver de sa puissance affective, de sa vertu compensatoire, de sa capacité libératrice. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.18-19)

Ces constats pourraient amener à penser que la nuit devient un espace-temps de plus en plus contrôlé, envahi par des activités du jour s'y prolongeant, et entrant dans la spirale de l'accélération décrite par Rosa (2010)³.

Toutefois, il apparaît que la nuit conserve sa particularité dans l'esprit et les projections fantasmatiques même si elle est de plus en plus habitée et éclairée. Ainsi, cette crainte que la nuit devienne le jour a peu de chances de se réaliser puisque, ne serait-ce que d'un point de vue physiologique, la nuit reste un temps de repos du corps et que la lumière même électrique, n'a pas la même qualité que la lumière naturelle bien que la vision en lumière électrique soit aussi bonne que la vision diurne. Il reste et demeure une différence de représentations entre le jour et la nuit qui en fait deux espaces-temps différents.

Finalement, la nuit et le jour fonctionnent ensemble, à la fois opposés et fusionnels. De ce fait, la nuit ne semble pas pouvoir réellement s'étudier sans le jour bien qu'elle soit un espace-temps à part plein de subjectivité et d'intimité mais aussi d'imaginaire. Tout semble en effet indiquer que c'est dans l'imaginaire de la nuit que se trouvent les différences qui vont influencer sur l'interprétation et la signification.

1.1.4 L'imaginaire de la nuit

La véritable particularité de la nuit pour les auteurs lus était qu'elle « dissolvait les formes nettes et brouillait les frontières entre réel et imaginaire. » (Schivelbusch, 1993, p.112-113). Ceci implique que la perception de l'environnement se ferait avec plus de connotations que le jour. Deleuil (1994), géographe ayant travaillé sur la mise en lumière de la ville de Lyon, utilise l'exemple de l'incendie pour expliciter cette dissolution des frontières entre réel et imaginaire.

³ Pour lui, l'expérience majeure de la modernité est l'accélération à la fois technique, du changement social et du rythme de vie. Cette accélération en fait qu'augmenter, menaçant ainsi la possibilité du progrès social.

[...] le moindre incendie prend dans la nuit les proportions d'un spectacle d'apocalypse. L'espace, comme les acteurs de l'évènement, perdent dans les représentations une part de réalité compensée par une dimension nouvelle, d'ordre symbolique. Plus que le jour, les représentations de la ville la nuit font la part belle à la mythologie et au fantasme. (Deleuil, 1994, p.101)

Malgré l'arrivée de la lumière, la nuit conserve un lien fort avec l'imagination, elle l'encourage même. La théorie présentée ici est que nuit et imagination sont étroitement liées, l'imagination s'emballe la nuit et va ainsi nourrir les représentations de la nuit dans un mouvement de va-et-vient incessant.

Pour étudier cette fantasmagorie de la nuit, il est utile d'appliquer le point de vue anthropologique qui permet d'étudier la relation de l'homme à la nuit, ses réactions et ses influences. Plus précisément, il s'agit d'examiner la fonction symbolique de la nuit en tant qu'ensemble de phénomènes de significations formant un système plus ou moins conscient de représentations collectives permettant de communiquer à l'intérieur d'un champ social donné. Autrement dit l'imagination créée et créatrice de la nuit. L'intérêt de l'approche symbolique de la nuit est d'étudier tout ce champ de représentations, images, fantasmes qui forment l'image mentale de la nuit. C'est cette imagination qui entre en jeu lors de la visite nocturne. L'imaginaire est donc envisagé comme un patrimoine représentatif qui peut englober tous les produits de la fonction imageante : les rêves, rêveries, fantasmes, mythes, utopies, représentations collectives, idéologies... Imaginaire, fantasmatique ou encore fantasmagorie sont des mots qui servent à nommer ce patrimoine représentatif de la nuit qui agit sur l'expérience de la visite nocturne.

Tout imaginaire, celui d'une société comme celui d'individus, se nourrit d'archétypes, ces grandes figures symboliques primordiales que l'homme découvre en prenant conscience de sa place dans l'univers. C'est la psychologie des profondeurs, notamment avec Jung, (1996), qui a mis en relief le caractère fondamental et universel des archétypes en faisant d'eux les structures d'un « inconscient collectif ». Jung comprend en effet les archétypes comme des

« modèles » préformés, ordonnés et ordonnancés, si profondément inscrits dans l'inconscient qu'ils en constitueraient les « programmes », doués d'un dynamisme constitutif. Les archétypes ne sont alors pas seulement des figures stables mais des schèmes dont le fondement serait trans-historique ou plutôt a-temporel. Les véritables archétypes étant ceux qui correspondent aux situations humaines qui prévalent depuis les temps les plus anciens : éléments cosmogoniques ou théogoniques et ontogoniques ou existentiels : père, mère mais aussi jour et nuit. La nuit est donc bien un support de représentations constitutif d'un patrimoine imaginaire. Elle peut devenir le support de représentations ayant des thèmes communs à une même culture ou société qui peuvent prendre comme forme une image ou un fantasme personnel et subjectif.

De plus, selon *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss (1962) la fonction essentielle de la psyché inconsciente est de structurer les perceptions en paires contrastantes. Les structures dynamiques de l'imaginaire sont ainsi elles-mêmes des résultantes des images primordiales antagonistes sous-jacentes : la nuit / le jour... Selon Durand, (1997), ces figures du patrimoine représentatif, qui forment entre elles des constellations, sont régies par deux grands régimes symboliques : le diurne gravitant autour des schèmes d'ascension et de division, promouvant des images purificatrices et héroïques. La quête de la lumière, de l'éminence, de la hauteur, de la droiture qui s'oppose aux ténèbres et à la chute. Le nocturne s'identifie alors aux gestes de la descente et du blottissement et se concentre dans les images du mystère et de l'intimité.

Parmi les grandes thématiques de représentations liées à la nuit, il y a en premier lieu les connotations négatives. Comme Durand (1997) l'indique, la nuit est associée à toutes les connotations négatives dans notre imaginaire.

La métaphore nocturne la plus fréquente, la plus évidente et la plus étudiée, est celle qui figure toutes les formes de l'erreur, ignorance pure et simple, préjugés, superstition, fanatisme, antithèse même de la vérité dans tous les domaines du savoir et de l'action [...]» (Gwiazdzinski, 2005 p.24)

Cette théorie semble confirmer par la peur de la nuit, « Car la nuit suscite aussi des peurs, provoque des sentiments d'insécurité, fait encourir des risques. »

(Espinasse et Buhagiar, 2004, p.17). La nuit est de ce fait associée à la négativité à cause de sa noirceur qui coupe des perceptions et active l'imagination qui nourrit les peurs tant rationnelles qu'irrationnelles.

Elle est à la source des peurs quasi anthropologiques qui peuvent saisir chacun en l'absence de repères, lors de la disparition même provisoire de paysages familiers, du brouillage des sensations qui édifient aussi nos univers. À ces craintes endogènes se superposent des terreurs exogènes, dans la mesure où l'imaginaire peuple cet espace-temps d'êtres malfaisants, où se mêlent selon les moments et les individus, animaux fantastiques, diables ou criminels. L'un et l'autre aspect, comme souvent, s'alimentant par réciprocity. À ces éléments structurels, chaque époque, chaque civilisation, chaque culture, peut instituer des variables plus ou moins importantes. (Cabantous, 2009, p.308)

Dans cette citation apparaissent trois points importants en ce qui concerne la peur de la nuit : l'absence de repères, l'imaginaire et la variabilité. La peur de la nuit est inspirée par l'environnement étranger, sorte d'héritage d'un temps où l'Homme craignait pour sa survie, auquel l'imagination apporte des formes monstrueuses piochant dans les éléments fantastiques d'une culture donnée. Finalement, les peurs qui sont transposées la nuit, à cause de l'obscurité, sont le reflet d'un patrimoine représentatif forgé par le contexte culturel.

C'est ainsi qu'une des figures à craindre dans la nuit est l'homme transformé, comme le dit l'ethnologue Bocquier, « c'est l'heure du Garou » (1908, p.3), ce qui nous renvoie au mythe du loup-garou, ou autrement dit, de l'homme se transformant en bête. L'homme serait ainsi animé la nuit de pulsions étranges. Cette même idée se retrouve dans l'histoire du Docteur Jekyll et de Mister Hyde⁴ (Stevenson, 1978), une « image de l'inconscient qui se libère dans le sommeil. » (Gwiazdzinski, 2005, p.30).

⁴ Le docteur Jekyll développe une potion qui lui permet de diviser sa personnalité en deux, le bien et le mal. Il va alors se transformer nuit après nuit en Mister Hyde, un double qui laisse toutes ses pulsions s'exprimer.

C'est la nuit qui libère la « part négative » habituellement interdite d'accès et maintenant dégagée de toute instance de contrôle. De la raison comme du jour. Et qui accouche, Goya l'a dit, de « monstres »⁵. (Banu, 2005, p.52)

La nuit est donc associée à l'insécurité, au danger, par ses ténèbres qui cachent de la société et du contrôle et permettent la libération de pulsions. Ce phénomène est traité de façon métaphorique par les contes et légendes qui peuplent la nuit de sorcières, fantômes et de fées. Ainsi, « la nuit est le siège de toute une vie surnaturelle ; elle est l'empire des horreurs et des ensorcellements [...] » (Bocquier, 1908 p.3). Il ne faut pas négliger l'aspect merveilleux de la nuit car en tant qu'être au monde différent, elle entraîne une autre façon d'appréhender le sensible par la noirceur des paysages et l'espace-temps peuplé de présences, investit de lieux mythiques et remplit de croyances et d'imaginaires. D'ailleurs, par son étude des contes de la bibliothèque bleue, Cabantous (2009) a bien montré que la perception de la nuit oscille entre la peur et l'émerveillement⁶.

La nuit peut devenir le lieu de toute féerie à condition qu'elle soit associée à un élément qui lui est extérieur et qui manifeste l'empreinte de l'Homme sur l'espace : la lumière. En effet, l'apport rassurant de la lumière transforme la nuit en un espace habitable. Cette appropriation du temps nocturne n'empêche toutefois pas le développement du mystère et de la magie. L'environnement, même éclairé, reste flou, incertain, de par les contrastes créés par la confrontation du noir de la nuit et de la lumière de l'éclairage.

La dernière grande association d'idée liée à la nuit est celle de la liberté. La période nocturne en tant que fin de la journée de travail est automatiquement considérée comme une période de temps libre et de loisirs. Le sociologue Sue définit la période de loisir comme le fait d'avoir du temps pour soi.

Pour beaucoup de gens le loisir réside moins dans une activité particulière que dans le sentiment d'avoir du temps à soi. Le loisir est assimilé au temps

⁵ Il est fait référence ici au recueil de 80 gravures de Goya, les *Caprices*, et surtout au très connu *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (1797)

⁶ Pour se faire il étudie particulièrement le conte du Petit Poucet qui oscille entre ogre et bottes de sept lieues.

résiduel, au temps qui reste quand on a rempli toutes ses obligations imposées ou non. (Sue, 1982, p.96)

Le loisir sert à qualifier la période de temps qui reste après les activités et les obligations de la journée ou de la semaine. Un moment qu'il est possible d'employer pour soi. Cette période de loisir est fortement marquée par l'idée de bénéfice. Il faut en retirer quelque chose, au moins de la satisfaction ou de la détente.

Le loisir reste synonyme de détente et de divertissement [...]. Le loisir reste une activité secondaire, ce que l'on fait en « amateur », par distraction, pour se changer les idées. C'est la jouissance de la liberté, du temps qui passe, c'est l'oubli du quotidien. (Sue, 1982, p.127-128)

Ainsi, plus que de se divertir, le loisir permet d'oublier son quotidien en jouissant d'une liberté retrouvée. Cela semble convenir à la définition de la nuit qui a été élaborée jusqu'à présent. Le temps de la nuit apparaît ainsi comme un temps privilégié pour le loisir.

Dans leur étude, Espinasse et Buhagiar (2004) ont mis à jour plusieurs manières d'aborder le temps de la nuit, notamment comme un moment de découverte ou de détente associé à la liberté de faire ce que l'on veut. « Parmi les plaisirs de la nuit sont évoqués le spectacle de la ville ainsi que le sentiment de posséder la ville, de jouir de la ville pour soi, sans trop de monde, sans stress. » (*ibid.*, p.65). Ainsi, par la pratique libre d'une activité de loisir, considérée comme expression d'un temps pour soi, une possession de l'espace devient possible et engage un rapport différent à cet espace.

Ces apports des auteurs semblent surtout s'orienter vers une activité, une sortie. Ce moment libre de la nuit peut également être associé « au calme, à l'intimité douillette et tendre du foyer, au repos et au sommeil [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.69). Il s'agit donc d'une période d'activité mais aussi, et avant tout, de repos. Cela illustre bien les éternelles contradictions du temps de la nuit qui peuvent être dépassées, encore une fois, par le recours à la subjectivité puisqu'ici, un temps pour soi est un temps libre qui permet de faire tout et

n'importe quoi suivant ses envies. Le tout semble en tout cas marqué par l'intimité du rapport au temps et à l'espace.

La nuit fonctionne donc à la lumière des lectures comme une représentation sociale complexe partagée par une société et une culture donnée, qui mêle à la fois une imagerie commune, une doxa, et une forte subjectivité. « La nuit revêt des représentations différentes selon les cultures. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.70). Les représentations spontanément associées à la nuit et les qualificatifs qui lui sont attribués permettent de repérer différentes nuits : la nuit de fête, joyeuse, gaie et lumineuse ; la nuit du sommeil, réparatrice et bienfaitrice ; la nuit muse, mise au profit de l'imagination et de la création ; la nuit de l'angoisse, solitude ou nuit glauque. Espinasse et Buhagiar répartissent en binômes ces quatre types de nuit : nuit de fête et nuit du sommeil ; nuit muse et nuit de l'angoisse. Ces deux binômes de nuit s'opposent entre eux. Une nuit de fête est l'inverse d'une nuit du sommeil, une nuit inspirante est à l'opposé d'une nuit déprimante et angoissante.

Ces représentations de la nuit, ces modes de catégorisations explicites ou implicites chez les personnes interrogées, révèlent les dimensions extrêmes que ce temps singulier revêt pour chacun. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.71)

Finalement, en puisant dans une imagerie commune, ce sont les représentations de la nuit qui influencent la réalité vécue.

Chacun y reconnaît volontiers des associations qui lui sont familières ; nuit protégée et chaleureuse de l'intimité domestique ; nuit sentimentale ou capricieuse des amours et des plaisirs ; nuit mystique ou spectrale des apparitions surnaturelles ou fantomatiques ; nuit parée des spectacles et des fêtes ; nuit méditative des savants, des brodeuses et des lecteurs ; nuit ricanante et solennelle des assassinats et des veillées funèbres ; nuit furtive de la clandestinité, de la capture, de la geôle et de la fuite ; nuits des villes et nuits des champs ; portrait de la nature en grand manteau sombre. (Choné, 1992, p.11)

Cette forte charge imaginaire autorise toutes les interprétations et inspire la littérature, la création artistique et surtout la peinture. À son tour, la construction des sensibilités à l'égard du nocturne s'appuie sur des expériences personnelles,

sur des événements collectifs et puise sur la production écrite. La littérature conforte ainsi les lieux communs et transmet à son tour ces représentations. Le fait même qu'elles soient parfois contradictoires montre la plasticité de la nuit, une plasticité qui lui permet de coller ou d'évoluer avec les mentalités, les progrès techniques, l'histoire socioculturelle. La nuit développe un certain côté emphatique par sa fantasmagorie. Par exemple, au musée, comme l'indique Liberge (2008), mais d'autres aussi, les œuvres prendraient vie, il y aurait un mystère caché dans les murs, une histoire vivante, idée reprise au cinéma depuis *Belphégor* (1965) jusqu'à *La nuit au musée* (2007).

Le fait d'organiser ainsi un discours sur la réalité, rapproche cette construction de la nuit de la théorie des représentations sociales de Moscovici qui donne à ces représentations un statut intermédiaire entre le niveau du concept et celui de la perception.

Du concept, elle retient le pouvoir d'organiser, de relier et de filtrer ce qui va être ressaisi, réintroduit dans le domaine sensoriel. De la perception, elle conserve l'aptitude à parcourir, enregistrer l'inorganisé, le non formé, le discontinu [...]. Représenter quelque chose, un état n'est, en effet, pas simplement le dédoubler, le répéter ou le reproduire, c'est, le reconstituer, le retoucher, lui en changer le texte [...]. Ces constellations matérielles, une fois fixées, nous font oublier qu'elles sont notre œuvre. (Moscovici, 1976, p.56-57)

Moscovici (1976) va aller plus loin avec la théorie du noyau central qui permet de retranscrire la pleine complexité de la nuit en tant que représentation. Selon cette théorie, toute représentation est organisée autour d'un noyau qui en est l'élément central par sa capacité à déterminer à la fois la signification et l'organisation de la représentation. Le noyau central assure donc deux fonctions. Une génératrice où il est l'élément par lequel se crée ou se transforme la signification des autres éléments constitutifs de la représentation ; il est ce par quoi ces éléments prennent un sens, une valeur. Une organisatrice où le noyau détermine la nature des liens qui unissent entre eux les éléments de la représentation ; il est l'élément unificateur et stabilisateur de la représentation. Le noyau serait donc l'élément le plus stable de la représentation et en assurerait la pérennité dans des contextes

mouvants et évolutifs. Ces éléments semblent très intéressants une fois rapprochés de ce qui a été vu sur la nuit.

En effet, la nuit pourrait prendre le corps d'une représentation sociale issue d'un noyau invariant qui serait composé des conditions naturelles de la nuit, à savoir la baisse de lumière et de température, qui entraînent une perte de repères auquel se grefferaient plusieurs corps de significations classables telles que la peur et l'insécurité ; le surnaturel ; le merveilleux ; la tranquillité et la paix ; le repos et l'intimité; la fête et les transgressions ; le temps social.

La notion de nuit serait alors vue telle une sorte de multivers où chaque bulle est créée à la fois par les caractéristiques physiques de la nuit et par l'état d'esprit et l'univers culturel de la personne. Le tout étant activé dans un contexte donné. Cela expliquerait la plasticité des représentations nocturnes ainsi que sa construction permanente déjà mise à jour.

La nuit, en tant qu'objet-contexte conceptualisé, peut donc se définir par un changement de perception du monde qui fait appel à l'imagination et crée une fantasmatique riche et complexe qui prend forme avec la subjectivité de chacun.

Logiquement, les pratiques associées à cet espace-temps symbolique devraient retranscrire, du moins en partie, les différentes catégories de représentations déjà étudiées qui sont globalement de trois ordres : le loisir, la liberté et la peur, la magie.

1.1.5 Les pratiques culturelles de la nuit

En recoupant les différentes pratiques du temps de la nuit, il apparaît qu'elle est une période privilégiée pour la fête, d'abord par l'arrêt des activités qui apporte du temps pour soi, puis par le quadrillage de la lumière électrique qui permet de faire des choses, enfin par l'impression de profiter au maximum de son temps. Les activités de la nuit sont donc appréciées et surtout axées vers la détente

et l'amusement, bref le loisir. La nuit devient une période pour s'amuser, un moment de loisir qui apporte une impression de déconnexion avec le quotidien.

Ce contrôle progressif a permis le développement d'une véritable vie nocturne, d'un espace-temps particulier éphémère, cyclique, spécialisé par ses activités de loisir et parfois élitiste, un système, c'est-à-dire un ensemble d'éléments en interaction dynamique organisés en fonction d'un but : le plaisir et la fête. (Gwiazdzinski, 2005, p.193)

Ces moments de fête ne sont pas simplement des moments concernant des bals, une discothèque ou une sortie au restaurant, mais également d'une découverte de l'environnement urbain, de son patrimoine. « Les personnes [...] aspirent à des animations nocturne mettant en valeur la ville et son patrimoine, invitant à des pratiques artistiques, culturelles [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.18). Le loisir nocturne se pare d'un côté culturel, peut-être plus marqué que dans les loisirs diurnes, du fait certainement de la mise en lumière de la ville.

Par rapport à cette appétence pour des sorties nocturnes sortant un peu de l'ordinaire, il existe une catégorisation entre les personnes qui profitent des occasions nocturnes et ceux qui n'en profitent pas. La nuit, sortir ou faire une activité demeure le fait de peu de personnes, ceux qui sortent en retirent dès lors un sentiment de distinction. Et ils sont souvent entraînés ou initiés par d'autres noctambules, ce qui renforce l'impression d'être privilégié. Il est vrai que par les levées des contraintes diurnes, l'espace nocturne donne une impression de liberté. De nombreux sociologues insistent d'ailleurs sur l'idée que la nuit permettrait un rejet de la comédie diurne pour révéler la vérité de l'être. C'est l'ancienne thématique de la nuit bachique s'opposant au jour apollinien, les sentiments contre la raison. La nuit, car obscure, autoriserait les transgressions. « La nuit à l'extérieur, est d'emblée intimement associée à la transgression, au plaisir, à la fête et à l'ivresse des sens. Elle est en ce sens, dionysienne [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.65)

Cela est peut-être dû au fait qu'à la base fêter en nocturne est une transgression de l'ordre établi dans le but de se distinguer. « Fêter pendant que la population active dort [...] représentait un renversement de l'ordre habituel et un privilège social qui

donnent à la fête un attrait supplémentaire. » (Schivelbusch, 1993, p.112). Il y a ainsi, depuis les débuts de la sortie nocturne, l'idée d'une distinction des autres par la pratique de la ville la nuit. « Ne pas dormir, c'est se réclamer de cette race-là pour faire du loisir nocturne la preuve d'une non-intégration, d'une rébellion de salon, d'une insoumission mondaine. » (Banu, 2005, p.98). Cela laisse supposer qu'il existerait une sorte de posture à la sortie nocturne qui servirait à se démarquer du commun des gens qui, lui, reste chez soi. Delattre l'avait déjà remarqué dans son étude du Paris nocturne du XIXe siècle.

[...] les noctambules parisiens du XIXe siècle pourraient appartenir à cette espèce de citoyens qui se détache de la masse et de ses mouvements mécaniques en cultivant son excentricité, en décalant ses horaires. (Delattre, 2004, p.121).

Ce comportement social peut s'être conservé tout en ayant subi des transformations, cela expliquerait l'attrait des événements culturels nocturnes, comme la *Nuit européenne des musées*, qui se transforment en véritable fête. Sortir au musée pendant une nocturne pourrait donc faire partie d'une démarche de singularisation et d'affirmation d'un certain soi, plus aventureux ou plus malin que les autres.

Si la nuit est de plus en plus vue comme un temps possible de sortie culturelle c'est par sa mise en lumière. C'est grâce à l'éclairage que de tels loisirs nocturnes peuvent se développer jusqu'à prendre parfois le relais des activités du jour avec des horaires élargis. Qu'en est-il de la mise en lumière de la ville la nuit et de ses effets sur la perception ?

1.1.6 La nuit, royaume de la lumière dirigée

L'éclairage permet de mettre en scène la ville. La lumière dessine des chemins, des centres d'animation et crée des liens virtuels qui structurent l'espace urbain et proposent ainsi une relecture de la ville. Il est d'ailleurs saisissant de

remarquer que la nuit seul les monuments et édifices patrimoniaux bénéficient d'un éclairage qui les met en valeur, c'est une sorte de ville-spectacle, de ville-musée ou encore de ville-décor qui se donne à voir, dans une volonté à la fois patrimoniale et touristique. Il semble en effet que, lorsqu'il s'agit d'éclairage nocturne, la mise en valeur de la ville passe avant tout par la mise en valeur de son patrimoine. Les quartiers délaissés par l'éclairage sont ceux qui sont réservés au sommeil, qui n'ont pas d'activité nocturne. C'est donc le centre historique des villes qui est surtout mis sous les feux de la rampe.

La ville se met en scène ou plutôt est mise en scène par les pouvoirs politiques et économiques. La lumière dessine de nouveaux chemins et crée des liens virtuels qui structurent l'espace urbain, conditionnent les déplacements [...]. L'éclairage et les illuminations de bâtiments survalorisent certains lieux centraux [...]. L'éclairage urbain propose une relecture de la ville. À travers l'illumination de ces monuments historiques, c'est la fonction de « ville-décor » ou « ville-musée » qui est valorisée. L'éclairage spécifique de bâtiments et édifices dessine une géographie centrale et patrimoniale de la ville. (Gwiazdzinski, 2005, p.170)

Cette mise en scène nocturne est de plus en plus prégnante et réalisée par des professionnels de l'éclairage qui permettent aux villes de se doter une identité nocturne. Cela aboutit à l'émergence d'un nouveau concept, le tourisme nocturne, déjà adopté par de nombreuses villes qui se dotent d'illuminations nocturnes en centre-ville, allant même parfois jusqu'à animer les monuments par des lumières projetées créant un circuit à travers la « vieille ville » : église, vieilles maisons, rues pavées et piétonnes.

Ainsi, le couple lumière/nuit est plus que jamais présent en ville, que ce soit au niveau des perceptions ou au niveau des représentations.

La déesse de la nuit a des comptes à régler avec les réverbères. Entre eux et elle il y a partage d'illusions d'optique, tous deux sont en collaboration pour les effets magiques de la nuit. » (Alhoy in Delattre, 2004, p.70).

C'est-à-dire que l'impression de magie serait due au contraste de l'éclairage sur le noir de la nuit, incorporant des points de brillance qui attirent l'œil et apaisent l'esprit. « L'éclat merveilleux d'un éclairage de fête achevait de le dérober à la

réalité du jour, et en faisait la scène d'une seconde vie, d'une vie symbolique. » (Schivelbusch, 1993, p.113). Cela rejoint l'importance du chevauchement des représentations associées à la lumière et au noir mais aussi de l'activité imaginative débridée du temps de la nuit. Un passage physique entre jour et nuit se traduirait donc par un passage symbolique entre réalité et rêve, par le biais d'associations d'idées propres à la période du jour ou à celle de la nuit. Ce qui fait que « La nuit est associée à une certaine magie, celle du spectacle de la ville qui est perçue comme embellie par les jeux de lumières [...] » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.65). Ainsi, « La nuit électrique » n'a pas écarté le noir mais l'a modulé et a instauré un entre-deux devenu coutumier aux habitants des villes. Ils l'aiment parce que, ainsi, « on ne cesse pas de voir les bâtisses et les rues, mais on les perçoit autrement. » (Banu, 2005, p.91).

Par le contraste de l'éclairage sur le fond de la nuit, il devient alors possible de percevoir le monde autrement, dans une réalité atténuée, plus féérique et enchanteresse.

Parmi les auteurs s'intéressant à la théâtralisation de la nuit urbaine par l'éclairage, l'idée de Cauquelin est qu'éclairer équivaut à mettre en scène car l'éclairage produit des « signes blancs sur noir, rendant lisible un espace construit » (Cauquelin, 1977, p.22). Elle compare le fait d'éclairer à celui d'écrire, dès lors, l'éclairage devient un guide dans la ville, et montre où il faut aller. Le fait que tel endroit soit éclairé et tel autre dans le noir regorge de significations, notamment sur l'image que l'on veut donner de la ville. En effet, selon elle, cette ville de nuit éclairée opère une rupture avec la ville du jour, elle devient une ville spectacle, toute en façades, un signe graphique. La lumière ne vient pas redoubler ou traduire seulement une réalité déjà là, elle la transforme ou encore la fonde en lui donnant du sens.

Ces thèmes de songe et de transformation de l'existant par la lumière sont tout à fait récurrents dans les ouvrages des scénographes, éclairagistes et concepteurs lumières. De leur aveu même, l'éclairage devient ainsi une mise en scène, la conception lumière d'une ville, d'un monument, étant fortement marquée par les

arts du spectacle, notamment le théâtre et le cinéma. D'ailleurs, Alekan, chef opérateur en cinéma, affirme les dimensions perceptives et psychologiques de l'éclairage.

« Eclairer » en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, « illuminer » ou mieux « luminer » ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir. Ce sont ces deux actes, l'un technique, l'autre artistique, intimement amalgamés, qui font surgir du néant de l'obscurité, par la volonté des artistes manipulateurs de la lumière, les images offertes aux spectateurs. (Alekan, 1991)

L'éclairage acquiert ici un double aspect : par son côté technique, de support d'informations perceptuelles, la lumière nous donne à voir mais par son côté artistique, elle peut nous émouvoir et nous faire réfléchir. Jouer sur certains aspects techniques de la lumière, direction ou couleur par exemple, revient à changer la manière dont une chose est perçue. C'est la lumière qui crée les espaces, un espace clos et noir n'est pas perceptible. C'est donc à partir du moment où la lumière s'allume qu'il est possible de prendre conscience du volume et des perspectives. De plus, cette prise de conscience n'est pas uniquement visuelle, elle touche également aux sentiments. Il ne s'agit dès lors plus seulement de pure technique mais bien d'une construction émotionnelle de l'espace par la lumière et les ombres.

La lumière est donc devenue un langage qui, selon Eveno, (in Masbouni, 2003), peut se manifester par deux grandes opérations qui sont la théâtralisation et la déréalisation. La théâtralisation, qui s'exprime par le vocabulaire employé par les professionnels avec les termes de « mise en scène », « mise en lumière », « décors », relèverait ainsi de l'univers théâtral et donc réduirait la ville au spectacle. La déréalisation, elle, est engendrée par l'effacement de la singularité. Elle entraînerait un effacement de la forme au profit d'une impression qu'il qualifie de banale. Pour lui, l'éclairage des villes se fait donc sans réelle réflexion mais plutôt en imposant des techniques et des schèmes uniformes sur tous les monuments ce qui a pour effet de n'en donner qu'une impression partielle et tronquée. Toutefois, il semble que c'est justement parce que le monument devient en quelque sorte archétypale qu'il sort de la réalité et devient autre qu'en journée.

Après tout, la plupart des concepteurs lumières tombent d'accord sur le fait que la lumière doit apporter du rêve et de la magie, au-delà de la lecture architecturale et historique.

Il semble donc que la lumière soit bel et bien devenue un langage. Elle permet de faire passer des informations aussi bien que des émotions. Utilisée à l'échelle de la ville, la lumière est même devenue une écriture publique. Elle sert aussi bien à affirmer l'identité d'une ville ou d'un lieu qu'à l'inscrire dans le paysage urbain.

La lumière ne permet donc pas que de voir, elle a aussi le pouvoir de transformer notre perception puisque l'éclairage est une mise en scène, une mise en valeur des lieux à valeur historique :

Les monuments ont une valeur intrinsèque, celle d'une mémoire historique. Ce sont des vestiges de valeur. Il s'agit donc de « mettre en valeur » la valeur. Autrement dit, de faire passer un système de valeur (historique) dans un autre système de valeur : lequel ? Première réponse : la valeur « Beau ». La beauté doit être vue, montrée, désignée par l'éclairage ; l'éclairage relève la présence de cette beauté qui pourrait passer inaperçue. [...] « Mettre en valeur » alors doit être pris sur le mode perceptif, c'est l'apparaître clair de la présence. C'est la réponse à quoi se tiennent les discours de l'éclairage. L'éclairage ne fait que rendre son dû à César. Il esthétise l'esthétique, valorise la valeur, il appartient au même cycle que la chose qu'il valorise. Il est lui-même valeur esthétique supplémentaire et nécessaire. Il est ART. (Cauquelin, 1977, p.37)

Cette citation permet de relever toute l'importance accordée à l'éclairage de la ville la nuit qui est non seulement une réécriture de l'espace et du temps mais également une valorisation esthétique. L'éclairage, vu ainsi, théâtralise la nuit, signale les choses, donne à voir et focalise le regard. C'est ce qui participe à cette sensation de rêve, le regard est moins libre, plus canalisé mais cela est accepté et peut même passer inaperçu. Une forme d'acceptation naît dans la manière de se laisser guider par l'éclairage artificiel comme devant un spectacle. C'est de cette manière que l'éclairage obtient lui-même une valeur artistique. Projeté, il donne à lire et à voir une œuvre d'art, l'embellit, bref, participe de l'effet esthétique. L'éclairage au musée lorsqu'il est dans un environnement contrasté participe de cet effet car il détache l'œuvre du fond et lui confère une certaine mise en scène. Il est donc fortement probable que l'éclairage joue pour la perception de l'œuvre le

rôle d'agent de changement en la transformant par le jeu de l'ombre et de la lumière.

La nuit pour l'homme ne peut exister sans lumière puisqu'elle serait impraticable et renverrait à la nuit primaire pleine de dangers et de prédateurs. Ainsi donc, l'homme a domestiqué la nuit par l'éclairage puis, cet éclairage a dépassé le simple côté pratique pour se transformer en véritable art de lumière réécrivant l'espace. Le couple lumière/nuit semble ainsi fonctionner tel le couple jour/nuit, la lumière est un moyen d'apporter à la nuit un contrôle semblable à celui obtenu la journée. Toutefois, le fait même que cet éclairage s'étende dans la nuit crée un contraste frappant non seulement pour la perception de l'environnement mais aussi pour la perception imaginaire du lieu. L'imaginaire de la nuit peut alors se déployer aux frontières de l'éclairage et la confrontation de ces deux espaces, éclairé et noir, crée la sensation d'un moment magique, révélant le monde sous un nouveau jour.

1.1.7 Le concept de nuit

Avant tout, la nuit est un espace-temps subjectif de projections fantasmatiques associées au rapport de la lumière et du sombre. À ces caractéristiques intrinsèques du temps de la nuit s'ajoute la manifestation de la différence avec le jour du point de vue de ses représentations mais aussi de ses activités. En effet, le jour est une période d'activités et de luminosité, de travail et de réglementation tandis que la nuit est perçue comme une période de repos, de fête, de socialisation et de bravade d'interdits. Toutefois, tout comme le jour est divisé en période (matin, après-midi), une échelle d'horaires de nuit allant des premières heures de la soirée au petit matin existe et à chaque tranche horaire, les activités et le comportement humain semblent varier. Ces différences de conception du temps se retrouvent au cours de certains entretiens réalisés au Centre Pompidou pour la thèse (voir part. 2.3.2) où certains visiteurs pensaient

que visiter la nuit, entendue comme visiter entre minuit et 3h du matin, au cœur de la nuit, serait totalement différent d'une autre visite à n'importe quel autre horaire. Une répartition temporelle de la nuit existe bien et elle comprend une certaine gradation vers l'inhabituel et le mystérieux voire le dangereux.

Selon les conclusions des chercheurs ayant travaillé sur la nuit, en comparaison avec le jour, les visiteurs de nocturne devraient faire appel à des éléments caractéristiques de cette période temporelle comme l'utilisation de l'imagination ou l'appel aux sens plutôt qu'à la raison. De plus, si la communication des musées fonctionne, les visiteurs devraient exprimer la volonté d'avoir une expérience différente du musée. Quant à la visite en soirée, elle devrait ajouter des notions de loisir, de détente ou de relaxation.

Plusieurs points forts ont donc été mis à jour lors de cette étude de la nuit, ces traceurs devraient permettre de retrouver dans l'enquête de terrain l'empreinte de la nuit sur l'expérience de visite. L'étude de la nuit l'a montré, il va désormais falloir axer la suite de la recherche sur les perceptions sensorielles et l'impact de l'environnement.

1.2 Nuit et expérience de visite

L'objectif de la recherche est d'étudier l'expérience d'une visite de nuit dans une exposition muséale. Cette expérience de visite passe d'abord par la perception visuelle, dont le principe est le contraste entre figure et fond. Cela laisse la latitude de supposer que la nuit pourrait jouer le rôle de toile de fond pour la perception de l'exposition, comme une sorte d'arrière-plan.

L'approche phénoménologique permet de prendre en compte cette expérience de perception dans un contexte donné. En effet, l'étude du fonctionnement de l'interprétation visuelle permet de comprendre le fonctionnement de l'œil mais, pour dépasser ces bases interprétatives, le principe de l'étude phénoménologique

permet d'unifier l'expérience des visiteurs et le contexte de visite. Ce contexte est important car il s'agit d'une visite de musée et pas d'autre chose. Or la visite de musée peut être une expérience esthétique basée dans un premier temps sur des sensations puis, dans un second temps, sur de la cognition. Ceci laisse présager plusieurs étapes dans l'interprétation et le vécu de l'expérience muséale à partir de la perception.

1.2.1 Définition et fonctionnement de la perception

Puisque l'étude d'un contexte de nuit semble passer par la perception, il est essentiel de trouver une définition de la perception qui convienne à l'observation et à l'analyse de l'expérience de visite.

Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. (Merleau-Ponty, 1992, p.335)

Selon le philosophe Merleau-Ponty la nuit serait donc une autre manière d'être au monde qui influe sur notre perception. Il rejoint ce qui a été évoqué par les différents auteurs convoqués jusqu'ici. L'influence de la nuit sur la perception est donc assez claire tandis que la définition de ce qu'est une perception demeure obscure, si ce n'est le fait qu'elle advient par les sens.

La perception est donc une opération réalisée par les organes des sens comme la vue.

Nous avons des organes des sens grâce auxquels nous accédons au monde extérieur, c'est-à-dire percevons ; ces organes des sens donnent naissance à des sensations, dont la perception sera alors constituée. (Barbaras, 1994, p.7)

Elle est « en effet ce qui nous donne accès à quelque chose, à ce qu'*il y a* : elle est ouverture à l'effectivité, connaissance des existences. » (Barbaras, 1994, p.3),

c'est-à-dire que la perception serait la première étape de l'entendement du monde et de la reconnaissance de l'existence des choses autres que soi.

Concrètement, le processus de perception est généralement considéré comme comportant trois composantes principales que sont les stimuli, liés aux dimensions de l'environnement, qui ont la propriété de déclencher des réponses dans les systèmes sensoriels ; les processus sensoriels, constitués par la chaîne des événements physiologiques déclenchés par la stimulation et qui forment l'interface entre les stimuli et la sensation ; les percepts ou les sensations qui représentent le volet psychologique du processus. Il apparaît donc que la stimulation, le système sensoriel et la perception sont de trois ordres différents. Le stimulus est physique, le processus sensoriel est physiologique, et le percept est psychologique. Cette gradation constitue trois étapes dans la perception, l'activation des sens, la remontée des informations au cerveau et la création d'une réponse à la stimulation. Or, comme il a été vu, la nuit semble influencer sur la première étape de l'activité perceptive en changeant la perception visuelle par le biais de l'obscurité. Ceci entraîne une vision différente de l'environnement qui va potentiellement se répercuter sur la troisième étape de l'activité perceptive. Il en découlerait donc des sensations différentes de celles du jour.

Il semble dès lors possible d'établir une définition basique de la perception comme un processus donnant accès au monde et à son expérience par le biais des sens.

Comment fonctionne ce processus, et en quoi cela intéresse-t-il la recherche ? C'est par la perception que la nuit se différencie du jour, savoir comment fonctionne cette perception sensorielle permet donc de comprendre par quels moyens atteindre l'expérience de la nuit. La perception visuelle est tout particulièrement privilégiée comme sens le plus sollicité au quotidien et dans une visite d'exposition.

1.2.2 Le contraste figure/fond


Un des fondamentaux de la perception visuelle est la partition de l'image entre figure et fond. Selon plusieurs philosophes, « [...] toute perception est régie par la structure figure-fond. » (Barbaras, 1994, p.15), c'est-à-dire qu'il existe une prégnance du tout sur les parties qui le composent. Cette théorie est vérifiée par les tests d'illusion d'optique, comme l'illusion de Müller-Lyer⁷, qui montrent que notre cerveau se sert de ce qui est perçu pour créer une image globale, combinaison des signaux visuels et des informations de la mémoire.

Ainsi, si le système sémiotique visuel semble fonctionner en termes de pattern, il semble demeurer, pour ceux qui l'étudient, remarquablement peu codé en comparaison du système linguistique puisqu'il se fonde essentiellement sur le contraste figure-fond. Cette constatation a permis au Groupe μ d'affirmer que « les opérations réalisées sont essentiellement des transformations de pattern ; des sélections ; une combinaison avec des informations venant de la mémoire. » (Groupe μ , 1992, p.61). Un grand nombre d'éléments semblent donc pouvoir influencer ce qui est perçu et plus encore l'interprétation qui va en être fait. Cela pourrait faire sens avec un changement intervenant dans l'expérience de visite entre jour et nuit.

Sera *figure* ce que nous soumettrons à une attention impliquant un mécanisme cérébral élaboré de scrutation locale (figure n'est donc pas pris au sens rhétorique). Sera *fond* ce que nous ne soumettrons pas à ce type d'attention, et qui de ce fait sera analysé par des mécanismes moins puissants de discrimination globale des *textures*. [...] Le fond participe du champ en ceci qu'il est indifférencié et par définition sans limite. Le fond paraît être doté d'une existence sous la figure, laquelle, dès lors, paraîtra plus proche du sujet que le fond. (Groupe μ , 1992, p.67-68)

Avec cette définition de la perception, la nuit, en tant que contexte, peut faire office de fond de l'expérience de visite tandis que l'exposition visitée serait la figure. Il devient alors possible de comprendre la subtilité d'un changement de réception de la visite, suivant l'exemple de la mélodie.



⁷  De ces deux lignes, l'une paraît plus longue que l'autre, or elles ont rigoureusement les mêmes dimensions. Il s'agit d'une illusion d'optique.

L'exemple classique qui illustre la prégnance du tout sur les éléments qui le composent, est la mélodie musicale. La mélodie ne réside pas simplement dans une suite de notes mais il s'agit d'une structure, d'une organisation de notes. La mélodie sera reconnue même si elle est jouée dans un autre ton, exécutée avec un autre instrument ou tout simplement fredonnée, à condition que soient maintenues les relations entre les notes, c'est-à-dire la *structure*. (Luyat, 2009, p.40)

Il est certainement possible de considérer l'exposition aussi comme une structure reconnaissable et en même temps susceptible de variation. Ces variations feraient alors intervenir, pour être effectives, non seulement un changement de contexte, comme un autre ton, mais encore la subjectivité du visiteur, capable de percevoir les variations de sens. Toutefois, pour faire intervenir l'importance de la subjectivité dans le processus de perception, il faut prendre en compte la phénoménalité du monde, c'est-à-dire sa dimension d'être pour soi. Rejoignant ainsi la démarche husserlienne qui « [...] ne consiste pas à demander si le monde existe, mais *ce que signifie* exister pour le monde. » (Barbaras, 1994, p.33). Ainsi, face à un objet il n'y aurait pas à douter de son existence mais à se demander ce qu'il signifie pour nous. La perception d'un objet est donc confiée à l'activité d'un sujet. Cela signifierait donc que ce qui est vu est sujet à une lecture et à une interprétation.

La première chose à connaître sur la perception était donc le principe du contraste entre figure et fond qui laisse la latitude de supposer que la nuit pourrait jouer le rôle de toile de fond pour la perception de l'exposition, et donc avoir un impact sur la réception de celle-ci. Ces lois optiques sont le fondement de la perception visuelle et vont configurer l'interprétation de ce qui est vu.

1.2.3 L'interprétation visuelle

Un des premiers mystères de la perception des images est le fait que l'interprétation d'une même image peut varier selon l'angle fixé ou l'objet de l'attention. « [...] elle dissimule le mystère d'un processus de lecture qui se

déroule en nous-même. » (Gombrich, 1986, p.153). Cette variation dans l'interprétation serait donc le signe d'une lecture de l'image, une lecture visuelle, pareille à celle d'un texte.

Nous déchiffrons une peinture comme nous lisons une ligne imprimée, en saisissant la forme des lettres et des indices et en les assemblant, jusqu'à ce que nous percevions, au-delà des signes sur la page, leur signification. Et, de même que pendant la lecture nous ne parcourons pas la page en découvrant le sens lettre par lettre et mot par mot, devant un tableau, notre regard va couvrir l'ensemble, à la recherche des informations. (Gombrich, 1986, p.155)

Cette mécanique de perception montre la complexité du processus d'interprétation, encore plus grande si au lieu d'un seul type de support à la perception, comme un texte ou une image, les informations sont reçues de plusieurs supports mêlés, texte, image, objet, comme lors d'une exposition. Quoiqu'il en soit, la perception se ferait par ensemble de sens, morceaux choisis par le visiteur et assemblés en pôles signifiants selon sa propre subjectivité.

De même que les mains tâtonnantes, l'œil explore la page, et les indices ou messages qu'il perçoit sont utilisés par l'esprit qui questionne pour réduire nos incertitudes. De chaque parcelle d'information transmise par les sens, l'esprit se sert pour répondre à une question subséquente et effacer un doute. (Gombrich, 1986, p.156)

La reconnaissance d'un message visuel se réalise par le doute, l'hypothèse et par la réduction des perceptions transmises par les sens.

À ce propos, en parlant de la phénoménologie du langage, Merleau-Ponty, évoque ces différences de reconnaissance d'un même objet selon le sujet. Pour lui, il y aurait ce qu'il appelle plusieurs profils pour arriver à un même objet car il existerait un « noyau de présentation », repris de Husserl, qui serait la suite des profils à travers lesquels un individu s'est effectivement rapporté à l'objet en opposition aux appréhensions qui sont, elles, « la réserve d'autres profils possibles et qui sont, pour autrui, les profils par lesquels il peut aller au même objet. » (Merleau-Ponty, 1992, p. 43). Il construit donc un système basé sur la présentation et l'appréhension pour expliquer la variation de perception d'un objet par un sujet.

Or ce qui vaut du rapport aux choses, vaut, *mutatis mutandis*, du rapport à autrui. Pour autant qu'autrui est regardé en vision centrale, pour autant que la priorité est accordée aux présentations sur les apprésentations, autrui tend à être fixé, figé et [...] objectivé. Mais il suffit de donner la priorité aux apprésentations, de privilégier le regard marginal pour qu'autrui puisse être laissé à son altérité...et à sa liberté. (Merleau-Ponty, 1992, p. 43)

Ce qui est intéressant dans ce passage c'est la possibilité d'une alternance entre vision centrale et regard marginal et finalement entre plusieurs points de vue, un objectivé, rationnel et un plus libre, imaginatif. Cela rejoint d'une certaine façon la configuration figure-fond et permet de penser la nuit en tant que contexte, c'est-à-dire comme élément d'arrière-plan influençant la perception.

Cette idée de fond sur lequel viendrait se réaliser une interprétation est présente chez le philosophe Searle pour qui « [...] l'interprétation s'élève au niveau de nos aptitudes d'Arrière-plan. » (Searle, 1998, p.173). Il définit le concept d'« Arrière-plan » comme « l'ensemble des capacités non intentionnelles, ou pré-intentionnelles qui permettent aux états intentionnels de fonctionner. » (Searle, 1998, p.169). Il utilise un exemple linguistique pour expliquer ceci.

L'argument le plus simple en faveur de la thèse de l'Arrière-plan est que la signification littérale d'une phrase quelle qu'elle soit ne peut déterminer ses conditions de vérité ou autres conditions de satisfaction que sur fond d'un Arrière-plan de capacités, dispositions, savoir pratique etc., qui ne font pas eux-mêmes partie du contenu sémantique de la phrase. (Searle, 1998, p.170)

Ainsi, en se calant sur cette définition et en suivant Searle, qui a dit que ce qui vaut pour la sémantique vaut pour la perception, la compréhension de la perception serait tributaire d'un savoir caché, activé inconsciemment, dans lequel il serait possible de placer, en ce qui concerne la recherche présente, la fantasmatique inhérente à la nuit. En effet, « il est bien connu qu'étant donné certaines compétences d'Arrière-plan, nous sommes capable de voir des choses comme certaines sortes de choses. » (Searle, 1998, p.173). L'Arrière-plan de Searle serait alors une aptitude consistant à appliquer certaines catégories nous permettant de reconnaître les choses perçues mais aussi de prévoir, selon certains

« scenarios d'attentes » (Searle, 1998, p.176) la manière dont les choses devraient se passer. L'Arrière-plan me prédispose ainsi à certaines sortes de comportement. Dans cette configuration, la visite en contexte de nuit peut changer l'Arrière-plan de la visite de musée et donc l'expérience de visite.

C'est par la prise en compte du contexte mais aussi de la subjectivité que les effets de la nuit sur la perception, et plus tard l'interprétation, peuvent être reconnus. Ainsi, pour traiter de cette expérience, maintenant que la perception est plus circonscrite, il semble utile de s'aider d'un courant philosophique déjà abordé, notamment pour la subjectivité : la phénoménologie de la perception.

1.2.4 Phénoménologie de la perception

Introduite par Husserl (2000) sur la base de la pensée de Kant (1994) puis reprise par Merleau-Ponty (1992) en France, la phénoménologie est la science des phénomènes, c'est-à-dire la science des vécus par opposition aux objets du monde extérieur. Ce qui permet d'interroger réellement l'expérience vécue par le visiteur. Une expérience composée par les sensations qui donneront lieu à une interprétation, à la création d'un sens.

Pour définir ce qu'est la phénoménologie de la perception, le mieux est encore de faire appel à Merleau-Ponty qui l'exprima ainsi :

[...] c'est aussi un compte-rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse, psychologique et aux explications causales [...]. (Merleau-Ponty, 1992, Avant-propos)

La phénoménologie de la perception s'intéresse à ce qui est vécu en tant qu'expérience du monde sans se préoccuper de ce qui précède ou non cette expérience mais en décrivant ce qui intervient dans la perception et comment. La phénoménologie devient ainsi une manière d'expliquer le monde vécu par

l'expérience, ce qui en fait un outil tout à fait adéquat pour étudier l'expérience de visite.

De plus, la phénoménologie a le mérite de partir de la Gestalt-théorie (Köhler, 2000) et de l'importance de la figure-fond puisque pour elle, « le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un « champ ». (Merleau-Ponty, 1992). Cela permet d'y intégrer ce qui a été dit sur la nuit comme arrière-plan de l'interprétation mais aussi sur la perception comme constitution du texte du monde extérieur puisque, « le fonctionnement normal doit être compris comme un processus d'intégration où le texte du monde extérieur est non pas recopié, mais constitué. » (*ibid.*, p.16). Ainsi il est possible de retrouver l'importance de la subjectivité dans la constitution du monde extérieur pour soi. Cela suppose dès lors que chaque visiteur a une vision différente de son expérience de visite toutefois basée sur un fond interprétatif commun donné par la fantasmatique de la nuit. Finalement, « [...] la perception sa fonction essentielle qui est de fonder ou d'inaugurer la connaissance [...]. » (*ibid.*, p.40).

Merleau-Ponty démontre que l'activité perceptive n'est pas réductible à un apport de sensations, elle est aussi une activité réflexive porteuse et créatrice de sens issue, ou plutôt engagée, par la question de comprendre ce qui m'entoure. De plus, elle retient de la psychologie de la forme que si l'objet est perçu différemment, il donne lieu à des sensations différentes. Et donc à un sens différent. La visite nocturne devient alors susceptible par un engagement perceptuel différent de la visite en journée, d'engager également une variation du sens donné ou transmis par l'endroit visité. Puisque la nuit a une stimulation physique sur les sens, elle peut théoriquement jouer sur l'expérience du visiteur et son interprétation.

Cet intérêt de la méthode phénoménologique pour l'étude de l'expérience de visite est confirmé par d'autres, à condition que cette expérience entre dans la vie quotidienne, ce qui semble être le cas.

La méthode que nous pensons être la mieux adaptée à la clarification des fondements de la connaissance dans la vie de tous les jours est celle de l'analyse phénoménologique, une méthode purement descriptive, et, en tant que telle, « empirique » [...]. (Berger et al., 2006, p.33)

En effet, l'intérêt de la méthode descriptive empirique pour l'étude envisagée est qu'elle permet de faire entrer l'observation et l'entretien auprès de visiteurs comme source de connaissance plus vaste de la perception de leur visite. Ainsi, puisque « Le propre d'une philosophie phénoménologique nous paraît donc de s'établir à titre définitif dans l'ordre de la spontanéité enseignante [...]. » (*ibid.*, p.88), la phénoménologie serait parfaite pour étudier l'expérience de visite qui est spontanée et qui fait appel à de l'affectif, du cognitif mais aussi de l'imaginaire et, si Merleau-Ponty a raison, « [...] le secteur de notre expérience qui visiblement n'a de sens et de réalité que pour nous, c'est-à-dire notre milieu affectif. » (Merleau-Ponty, 1992, p. 180).

De plus, la phénoménologie permet de penser la perception comme un champ créateur de sens avec l'apport de l'imaginaire.

À chaque moment mon champ perceptif est rempli de reflets, de craquements, d'impressions tactiles fugaces que je suis hors d'état de relier précisément au contexte perçu et que cependant je place d'emblée dans le monde, sans les confondre jamais avec mes rêveries. À chaque instant aussi je rêve autour des choses, j'imagine des objets ou des personnes dont la présence ici n'est pas incompatible avec le contexte, et pourtant ils ne se mêlent pas au monde, ils sont en avant du monde, sur le théâtre de l'imaginaire. (Merleau-Ponty, 1992 p.10-11)

Cet imaginaire qui se révèle si précieux dans l'étude de la nuit est donc bien pris en compte dans la phénoménologie de la perception comme faisant partie intégrante du processus de compréhension de la réalité. La phénoménologie permet donc de s'intéresser à l'affectif, à l'imaginaire, bref aux sensations.

La qualité sensible, loin d'être coextensive à la perception, est le produit particulier d'une attitude de curiosité ou d'observation. Elle apparaît lorsque, au lieu d'abandonner au monde tout mon regard, je me tourne vers ce regard lui-même et que je me demande ce que je vois au juste ; elle ne figure pas dans le commerce naturel de ma vision avec le monde, elle est la réponse à

une certaine question de mon regard, le résultat d'une vision seconde ou critique qui cherche à se connaître dans sa particularité [...]. (Merleau-Ponty, 1992, p.272)

Cette citation laisse présager quelque chose de plus complexe dans la perception que ce qui a été vu jusqu'à présent, une construction en plusieurs étapes faite de choix et de raisonnement. Outre le lien fort entre représentation, imaginaire et perception, Merleau-Ponty dégage une structure qu'il appelle « la superstructure tardive de la conscience ».

C'est là que « se réalise approximativement l'idée de la sensation ». Les images que l'instinct projette devant lui, celles que la tradition recrée dans chaque génération, ou simplement les rêves se présentent d'abord à droits égaux avec les perceptions proprement dites, et la perception véritable, actuelle et explicite, se distingue peu à peu des phantasmes par un travail critique. (Merleau-Ponty, 1992, p.34-35)

La sensation éprouvée devant les messages perçus par les sens se construirait ainsi dans un second temps d'amalgame et de rationalisation qui mêle puis qui exclut l'imagination.

Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire que le rouge n'est plus seulement cette couleur chaude, éprouvée, vécue dans laquelle je me perds, qu'il annonce quelque autre chose sans la refermer, qu'il exerce une fonction de connaissance et que ses parties composent ensemble une totalité à laquelle chacune se relie sans quitter sa place. Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception mais seulement visé comme une « partie intentionnelle ». (Merleau-Ponty, 1992, p.36)

En premier vient l'expérience vécue, sensorielle du rouge qui se détache du fond, où il était confondu, par une critique de ce qui est perçu. Cette critique aboutit à la constitution d'une tache sur le fond rapprochée de figures emmagasinées dans le cerveau, évoquant des images mentales. L'ensemble de ce processus critique est réalisé par l'intentionnalité du regard. Ainsi, « de transfert en transfert, des valeurs secondes ou troisièmes se constituent [...] » (Merleau-Ponty, 1992, p.180)

Cela implique que tout changement de sens doit être lié à ce qui l'a précédé puisqu'il s'agit d'une chaîne de construction où chaque maillon construit le suivant et naît du précédent. En d'autres termes, il faut toujours recomposer son espace.

[...] l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue. La synthèse du temps comme celle de l'espace est toujours à recommencer. (Merleau-Ponty, 1992, p.175)

Cela laisse supposer pour l'étude que le déplacement du visiteur participe également du sens donné à la visite.

Merleau-Ponty finit par dire que « ce qui est donné, ce n'est pas la chose seule, mais l'expérience de la chose, une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparaît à travers une histoire. » (Merleau-Ponty, 1992, p.382). Or il apparaît que pour l'étude, l'idée de transcendance retire trop, justement, le particularisme de chaque expérience de visite en impliquant une sorte de grand tout au-dessus des choses.

La phénoménologie a donc complexifié et étoffé l'idée de la perception tout en la ramenant à l'expérience comme connaissance de ce qui nous entoure. Elle aborde l'idée de plusieurs valeurs données à ce qui est perçu suivant un processus. Dans l'optique d'analyse d'un changement de sens donné à son expérience de visite, quelquefois inconsciemment, ce processus de perception phénoménologique comprend les particularités d'une visite de musée. En effet, il est important de ne pas perdre de vue que l'étude se déroule en contexte muséal et qu'elle se base sur les sensations, il est donc logique d'interroger plus avant ce qui conduit à une expérience esthétique des choses.

1.2.5 Perception et esthétique

En rapportant ce qui a été dit sur la perception et son fonctionnement au musée et à l'exposition, lieu de l'étude, tenter de caractériser l'expérience phénoménologique vécue a son importance.

Un musée est, à la base, un lieu contenant de l'art, il convie donc à une expérience esthétique.

Or, l'expérience esthétique a ce privilège de nous rendre sensible au sensible, à l'éclat de la lumière, au timbre des sons, à la rigueur des lignes, au jeu des valeurs, et aussi à ce qui dans le sensible échappe au sensible, la forme. (Dufrenne, 2010, p.57)

Il apparaît donc ici clairement que l'exposition, notamment d'art, semble être un terrain propice à l'expérience phénoménologique dans le sens où elle joue particulièrement sur le sensible et la forme.

Or, s'il y a apport du sensible, alors il paraît logique qu'un approfondissement de l'analyse de l'expérience esthétique mène à de l'affect.

[...] la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect – ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit. (Genette, 2010, p.275)

Genette indique que non seulement l'affectif est un point clé de la relation esthétique et du rapport à l'objet mais encore que cet objet communique par le biais d'une demande d'attention qui implique, dans le cadre de l'exposition, le visiteur dans une relation de face à face avec cet objet. C'est un jeu sur la représentation et le sens qui se dévoile. « C'est sans doute parce que l'esthétique implique du loisir, et nous transporte dans un monde d'avant le travail, où tout est jeu et où ce qui est représenté est irréel [...]. » (Dufrenne, 2010, p.426-427).

Cette relation esthétique semble donc s'exprimer à la fois par le sensible et l'imaginaire dans un processus complexe dont il va falloir décrire les étapes, le tout dans une relation forte entre la personne regardant l'objet et l'objet regardé.

Il a été remarqué précédemment que l'imagination jouait un grand rôle dans la perception, notamment en tant que banque d'images et repère mémoriel. Au-delà

de ce rôle important, l'imaginaire peut être une porte d'entrée pour des éléments nouveaux au sein de la perception puisque, « c'est avec les savoirs déjà constitués dans l'expérience vécue qu'elle nourrit la représentation. » (Dufrenne, 2010, p.435) mais elle peut également avoir un aspect archétypale collectif.

Tandis que l'imagination demeurerait rattachée à une faculté du sujet, on a relié l'imaginaire à la conscience et par conséquent à la société et aux images à travers lesquelles se perpétue une histoire collective des mythes. [...] C'est dans l'imaginaire qu'on vient puiser les images de la fiction et c'est grâce à lui qu'on les met en scène. (Belting, 2004, p.102)

Ce que pointe ici Belting se réfère à une vision de l'imaginaire collectif issu des recherches psychanalytiques et a le mérite, pour la recherche, d'incorporer l'effet de nuit dans la relation phénoménologique par l'imagination.

En effet, si l'apport de la nuit est une fantasmatique socio-culturelle qui constitue un arrière-plan de référence lors d'une visite nocturne, cet apport joue alors sur le déclenchement d'une relation affective avec ce qui nous entoure. À partir du moment où le visiteur est entré dans cette relation affective avec les œuvres, ou le lieu, l'appréciation de ce qui est regardé peut alors apparaître. Dufrenne, tout autant que Genette, fonde la relation esthétique sur cet apport affectif.

[...] c'est l'appel de l'objet esthétique lui-même, qui sollicite à la fois la réflexion, parce qu'il apparaît assez cohérent et autonome pour revendiquer une connaissance objective, et le sentiment, parce qu'il ne se laisse pas épuiser par cette connaissance et provoque une relation plus intime. (Dufrenne, 2010, p.525)

La relation esthétique passerait donc par l'affectif en priorité, avant même le cognitif, dans une optique d'appréciation et de goût, qui mènerait à une relation intime avec l'œuvre. Logiquement, l'expérience esthétique devrait donc se caractériser par un sentiment d'intimité avec les œuvres et donc de jouissance de l'objet pour soi.

De par la particularité de l'œuvre d'art d'appeler à la fois une relation cognitive et une relation affective, Genette a décrit la relation esthétique par deux activités : l'attention et l'appréciation. L'attention semble être plutôt liée à une perception

brute des formes et de l'aspect de l'objet, sans volonté réelle d'identification pratique, ce serait une concentration sur l'aspect visuel de l'œuvre. Cette « attention aspectuelle », est vite corrélée par une sorte de jugement sur ce qui est regardé en termes d'appréciation.

[...] la relation esthétique (attention et appréciation) est en chaque occurrence d'abord de l'ordre du fait (attentionnel et appréciatif), puis éventuellement de la conduite : je perçois un objet, je le considère sur le plan esthétique, je l'apprécie et, selon cette appréciation, je décide de le considérer plus attentivement, ou de m'en détourner. (Genette, 2010, p.142)

Cette description en moments et en opérations successives de la relation esthétique ramène à Panofsky et sa division ternaire de la perception esthétique, dont Genette avoue s'être inspiré en la simplifiant. Cela laisse donc encore une fois supposer qu'il existe plusieurs niveaux de perception.

Pour Panofsky, il existe en effet trois niveaux de significations et donc trois étapes de compréhension de l'œuvre d'art. Il s'agit tout d'abord d'une signification primaire qui se base sur l'aspect des choses :

On la saisit en identifiant de pures formes (c'est-à-dire certaines configurations de ligne ou de couleur [...] ; en identifiant leurs relations mutuelles comme événements ; et en percevant certaines qualités expressives, par exemple [...] l'atmosphère intime et paisible d'un intérieur. L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations primaires ou naturelles peut être appelé l'univers des motifs artistiques. (Panofsky, 1996, p.12-13)

Cette signification primaire est appelée aspectuelle par Genette. Il peut être relié au sentiment et à l'affectif devant l'aspect d'un objet.

Ensuite vient une signification secondaire qui est en fait une interprétation basée sur les connaissances socio-culturelles et qui est donc reliée à l'entendement.

On la saisit en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélémy [...]. Ce faisant on met en relation des motifs artistiques et combinaisons de motifs artistiques (compositions) avec des thèmes ou concepts. Les motifs ainsi reconnus porteurs d'une signification secondaire ou conventionnelle peuvent être appelés images [...]. (Panofsky, 1996, p.13)

Ce niveau d'interprétation met cette fois en jeu la recombinaison de ce qui était regardé et donc la conceptualisation de ce qui n'était jusque-là que ressenti.

La dernière étape est celle de la signification intrinsèque, ou contenu, qui est manifestée dans chaque agencement de forme et qui a conditionné justement la création de cette forme. Il place cette signification dans l'ordre de l'essence.

On la saisit en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période [...] – particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume – et condensés dans une œuvre d'art unique. Comme il va sans dire, ces principes se manifestent par l'intermédiaire à la fois de « méthodes de compositions » et d'une « signification iconographique » – qu'ils éclairent en retour. (Panofsky, 1996, p.13)

La simplification introduite par Genette de cette vision philosophique de Panofsky en regroupant ces deux dernières significations sous le terme de secondaire, même si elle est moins séduisante intellectuellement qu'une conceptualisation à trois niveaux, paraît la plus adaptée pour une étude en contexte muséal.

J'ai parlé au premier chapitre d'« attention sans identification » comme caractéristique d'une attitude esthétique en quelque sorte pure de toute considération (ou privée de toute information) extra-perceptuelle, [...]. Je qualifie de primaire ce type d'attention, défini comme degré minimal, voire degré zéro (et donc comme limite plus hypothétique que réelle) de l'identification, et le type d'appréciation qu'elle peut fonder (« Je ne sais pas ce que c'est mais c'est bien beau ») ; je qualifie a contrario de secondaires les types d'attention et d'appréciation qui se fondent en partie, consciemment ou non, spontanément ou non, par initiative individuelle ou imprégnation culturelle, sur des indices ou des informations susceptibles d'assigner à l'objet « perçu » un contexte génétique ou générique, et donc à l'appréciation d'un cadre de références, de tel ou tel ordre. (Genette, 2010, p.225)

L'appréciation esthétique est engagée à travers au moins deux étapes : la première est celle de l'apparence et donc pleinement des sensations ; la deuxième est de l'ordre du cognitif. S'il y a changement de perception de l'œuvre en nocturne c'est donc avant tout par la signification primaire qu'il peut être exprimé.

Cette particularité dans la réception d'une œuvre d'art, décrite par Genette et Panofsky, suppose apparemment une certaine attitude du récepteur reconnaissant l'objet comme art, ou du moins l'intention de l'art.

En dernier lieu, parce que notre façon d'apprécier ces « intentions » est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle à son tour dépend à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique [...]. (Panofsky, 1996, p.41).

C'est-à-dire que non seulement le récepteur se place de lui-même dans une attitude esthétique, un état d'esprit particulier à la relation à l'œuvre d'art, mais encore que cette attitude est tributaire à la fois du contexte historique et de l'histoire personnelle du récepteur, soit de sa subjectivité. Or, l'étude de la nuit a montré à quel point cette subjectivité était également importante dans la construction mentale de l'expérience vécue.

Ainsi, selon le moment où va avoir lieu la rencontre avec l'œuvre, le lieu, la durée ou la répétition de cette rencontre, le récepteur va recevoir certaines données perceptuelles (couleur, forme) ou conceptuelles (contexte historique de l'œuvre, technique de création).

De toute évidence, au bout d'une heure d'exploration, l'objet attentionnel que j'ai peu à peu construit à partir, ou à propos, de la cathédrale d'Amiens, et qui est alors l'objet de mon appréciation, n'est plus identique à celui de mon premier contact et de ma première appréciation ; et si je fais chaque année le « même » pèlerinage ruskinien, chacune de ces occurrences sera l'occasion d'une nouvelle construction perceptuelle, éventuellement nourrie d'informations et de commentaires latéraux – techniques, historiques, stylistiques, idéologiques et autres – tels justement qu'en propose, entre autres, la lecture de Ruskin. (Genette, 2010, p.236)

L'appel ici de Genette à Ruskin (1929), rappelle l'importance des valeurs attribuées au patrimoine, puisque l'exemple est ici une cathédrale. Il semble raisonnable de reprendre cette idée de construction perceptuelle influencée par des données conceptuelles extérieures à l'objet pour une exposition d'art, même si l'appel à Ruskin dans ce cas s'avère plus délicat.

Quoiqu'il en soit, l'intérêt de ce que démontre Genette ici est que la compréhension et la perception d'une œuvre est en construction permanente, qu'elle est éminemment subjective et surtout que le contexte a son rôle à jouer. Tout ceci mène à une grande variabilité dans l'interprétation d'une œuvre.

Regarder, dit Gombrich, c'est « interpréter » [...] en réception primaire une figure sinieuse non identifiée, qui se suffit à soi-même ; en réception secondaire (interprétative), tantôt canard, tantôt lapin. (Genette, 2010, p.246)

Autrement dit, l'interprétation se base sur la forme pour construire une idée de quelque chose qui existe mais, selon la manière dont la forme est perçue, l'idée de la chose peut changer. L'interprétation est donc soumise au changement.

C'est qu'en vérité cette « même toile » comporte plusieurs traits, ou faisceaux de traits, qui peuvent conduire à plusieurs assignations, et donc à plusieurs interprétations non pas incertaines, mais également plausibles, fondées sur des « perceptions » également correctes, quoique sans doute incompatibles dans l'instant [...]. (Genette, 2010, p.220)

L'objet lui-même porte donc en lui plusieurs interprétations et le récepteur décide d'interpréter cet objet en fonction de son expérience personnelle ou de son goût.

[...] lorsque je « change d'avis » sur une œuvre, ce peut évidemment être aussi parce que j'ai « changé » moi-même, au moins en ce sens que, par un effet de « maturation » physique, psychique ou culturelle, ma sensibilité s'est effectivement modifiée d'une manière ou d'une autre [...]. La seule modification du sujet entraîne inmanquablement une modification de l'attention, et donc indirectement de l'objet attentionnel. (Genette, 2010, p.246).

Deux facteurs de variations dans l'interprétation peuvent être identifiés, l'objet porteur de multiples variations et le sujet lui-même variant selon sa subjectivité.

La visite de musée peut donc être une expérience esthétique, expérience théorisée et mise à l'épreuve par différents auteurs. Cet ancrage théorique permet de simplifier le propos de la thèse et surtout de le baser sur une théorie établie qui va dans le sens de ce qui a été découvert sur la période nocturne. Toutefois, cela amène à se demander ce qu'il en est plus précisément de la perception de l'exposition où se joue la relation esthétique.

1.2.6 La perception de l'exposition muséale

Il semble que la perception de l'exposition est avant tout un travail visuel. Il s'agit de regarder les objets exposés mais également le lieu, la scénographie et par là de comprendre l'organisation de l'espace. Bien sûr, il y a également des textes à lire pour ajouter à la compréhension du lieu mais c'est avant tout la disposition spatiale qui crée le sens dans une exposition.

L'exposition est composée d'un agencement d'images et dans sa liberté d'interprétation elle est également proche d'un texte ouvert au sens d'Eco.

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce qu'au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (Eco, 2008, p.64)

Ainsi l'exposition en elle-même fonctionnerait à la manière d'un support d'interprétation pour le visiteur qui lui permet d'exercer complètement sa subjectivité tout en essayant de l'orienter vers la compréhension d'un discours construit dans l'espace et supporté par les textes d'expositions.

Toutefois, comparée aux textes, l'exposition possède une particularité, c'est de présenter des œuvres qui peuvent être vues, au sens de Panofsky, comme des images, soit un agencement de formes et de lignes. Or, « La base du langage visuel n'est pas le signe, mais la loi : celle du contraste fondé sur les registres de la couleur et du clair-obscur, conformément à la physiologie de l'œil. » (Saouter, 2000, p.20). Peut-on alors imaginer qu'au-delà du texte ouvert, l'exposition puisse fonctionner comme une image composée par ses œuvres ? Chaque œuvre exposée serait alors une ligne, une forme, dans cette image.

Un indice se trouve dans l'analyse que Belting fait de l'image comme une relation partagée par trois paramètres distincts : « image-médium-regard ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé. » (Belting, 2004, p.9). Ce qui pourrait laisser penser que l'exposition

serait un dispositif supportant une image qui entre en relation avec un corps par la perception.

Tout comme pour la perception esthétique d'une œuvre, la perception d'une image fonctionne suivant les mêmes étapes :

Toute image offre donc deux plans de constitution, un plan premier, le plastique, un plan second, l'iconique, puis un plan d'interprétation, plan de troisième niveau : toute image est à la fois une construction langagière et un état d'interprétation. (Saouter, 2000, p.79)

Ainsi, en tant que lien avec le monde sensible, le langage visuel est non seulement porteur d'un sens phénoménologique mais il agit selon un système sémiotique ouvert.

Cette ouverture rejoint Eco lorsqu'il affirme que « Puisque toute proposition contient toute autre proposition, un texte pourrait générer, au moyen d'interprétations successives, tout autre texte. » (Eco, 2008, p.111). C'est donc la décision du lecteur qui construit le texte.

La relation esthétique est donc tout aussi transitivement sémiotique que la relation ordinaire aux objets reçus comme pratiques ou (seulement) dénotatifs, mais le renversement de direction qu'elle opère, et l'attention saturante aux propriétés de l'objet qu'elle exige, la font percevoir comme intransitive et purement contemplative, comme si cette contemplation ne dégagait aucune signification. Elle en dégage autant (contempler, c'est justement chercher et trouver des valeurs d'exemplification ou d'expression – « cette tulipe est mauve » [...] – qui sont des significations), mais d'un autre ordre, et d'une autre manière, qui donne l'impression d'une signification immanente [...]. (Genette, 2010, p.62-63)

La perception des œuvres d'art entraîne une relation esthétique qui crée du sens et devient une relation sémiotique. La phénoménologie permet de comprendre cette complexité de la relation esthétique qui se produit par les perceptions et entraîne des significations variées.

Cette incise sur l'exposition se concentre ici sur la mise en évidence de sa perception visuelle, en lien avec ce qui a été dit du phénomène de perception. Avant d'approfondir ce qu'est strictement une exposition muséale, il convient de

rester sur le chemin du processus de signification donné au monde. Dans une volonté de poursuivre plus loin cette relation de création de sens à partir de la perception à l'intérieur de l'exposition, il semble nécessaire d'aborder en priorité une autre discipline que la seule réduction phénoménologique, il s'agit de la sémiotique et certainement plus particulièrement d'une théorie qui permette d'envisager une sémosis illimitée. Les apports de la théorie sémiotique permettront ensuite de revenir sur l'espace d'exposition en lui-même et son fonctionnement.

1.2.7 La concept de perception

L'étude de la perception a permis d'établir qu'elle était avant tout une affaire des sens puisque ce sont eux qui transmettent les informations, sur le contexte et l'environnement, au cerveau. Une transmission d'informations qui se fait selon un langage propre au sens transmetteur, sens qui en ce qui concerne l'exposition muséale est avant tout la vue. Or, la perception visuelle a été longuement étudiée et il est désormais possible de dire que le langage visuel est tout entier basé sur le contraste entre une figure, une chose regardée, et un fond.

Tout ceci mis en rapport avec l'exposition laisse supposer qu'en tant que structure reconnaissable sur laquelle se porte l'attention lors d'une visite, l'exposition devient la figure variante de la perception par le contraste avec son fond, ici le contexte de nuit, perçu par une personne donnée avec toute sa subjectivité. Cependant ce système de variations de ce qui est regardé prend tout son sens si la nuit est considérée, avec sa fantasmagorie, comme un arrière-plan à la visite qui influe sur le premier plan de l'attention.

C'est en partant de ce constat que l'approche phénoménologique permet d'introduire dans l'équation la subjectivité, l'affectif et l'imaginaire, composantes essentielles de l'expérience. Cette approche permet également de se rapprocher du terrain d'étude : le musée. Il ne s'agit pas que d'un lieu où l'on perçoit les choses mais aussi d'un endroit abordé de manière particulière, avec un état d'esprit précis,

et, puisque la plus ancienne forme du musée, c'est le musée d'art, il évoque dès lors la possibilité d'une expérience phénoménologique certes mais avant tout esthétique. Il devient alors intéressant de noter que l'expérience esthétique peut elle aussi se définir selon deux formes d'attention, l'une primaire basée sur les sens et l'autre secondaire basée sur les interprétations, ce qui rappelle le contraste figure-fond.

Ainsi, c'est par la perception que la nuit se différencie du jour. Savoir comment fonctionne cette perception sensorielle permet de comprendre par quels moyens atteindre l'expérience de la visite dans la nuit.

1.3 Une exposition est-elle la même de jour et de nuit ?

L'apport de la phénoménologie démontre l'importance des étapes dans la construction du sens. La perception du langage visuel oriente la recherche vers la sémiotique considérée comme un ensemble organisé de concepts permettant de décrire le mécanisme de production de la signification dans un objet culturel quelconque. Il semble donc que pour aborder le problème du changement d'expérience de visite, il faille interroger le processus de production du sens dans l'exposition. Parmi les théories sémiotiques, celle élaborée par Peirce, (Peirce, 1998), est suffisamment générale pour rendre compte de tous les phénomènes culturels en contexte. Cette spécificité permet de comprendre, *a priori*, une exposition muséale par l'étude sémiotique et phénoménologique. Il est nécessaire de vérifier cette hypothèse. La construction peircienne peut-elle s'appliquer à la visite d'exposition de manière signifiante ?

1.3.1 Le contexte pragmatique

La théorie de Peirce se situe dans le courant pragmatique de la sémiotique, c'est-à-dire celui qui étudie la relation entre les signes et leurs utilisateurs. Il s'agit donc bien d'une théorie en contexte tout comme l'était la phénoménologie.

La sémiotique peircienne se déploie dans le contexte du pragmatisme qui suppose que « notre connaissance ne repose que sur l'expérience, comme point de départ et comme point d'aboutissement. » (Gauchotte, 1992, p.99).

Cette position pragmatique était notamment celle de Kant (1994) qui, dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, établit deux types de représentations conscientes et inconscientes. C'est-à-dire que nous avons des représentations sans en être conscients, ce qu'il appelle une « conscience médiate d'une représentation ». Leur champ se compose des intuitions sensibles et des sensations dont nous ne sommes pas conscients. C'est le plus grand champ de représentations chez l'Homme. Il s'agit de la partie passive des représentations, celle des sensations. Selon Kant, les représentations sont donc liées aux sensations et donnent la sensibilité qui est la faculté des représentations dans l'intuition. La sensibilité contient alors deux éléments, le sens (faculté de l'intuition en présence de l'objet) et l'imagination (faculté de l'intuition sans la présence de l'objet). Si le schéma de Kant fonctionne alors sensations et perception sont liées pour former des représentations. Kant poursuit sa pensée par l'instauration de la distinction, conscience qui permet de voir la composition des représentations. C'est cette conscience de la distinction qui permet de faire d'une somme de représentations une connaissance. Une connaissance est donc une représentation complexe composée d'une intuition alliée à un concept. Une connaissance, du sens donc, résulterait finalement d'une perception sensible et d'une représentation construite. L'entendement fonctionnerait donc en trois étapes, à chaque étape correspondant une faculté propre. Tout d'abord la faculté d'appréhender (de saisir, de concevoir) des représentations, qui produit une intuition. Puis, la faculté de détacher les points communs dans différentes représentations, qui produit un concept. Enfin, la faculté de réfléchir, qui produit une connaissance de l'objet.

La première étape qui apparaît est celle de la perception qui mène aux sensations et à la sensibilité pour créer des représentations qui, elles, vont produire du sens construit. Une analyse en trois étapes passant par les perceptions pour arriver aux représentations paraît donc concluante pour s'interroger sur la création de sens.

L'inscription dans la pragmatique permet non seulement de prendre en compte le contexte et les effets possibles d'un objet mais également sa perception et ses représentations mentales, à parts égales. S'inscrire dans ce contexte pour cette recherche permet de prendre en compte tous les acteurs du sens au sein d'une exposition (le visiteur, le discours, les objets, l'espace et le contexte).

1.3.2 Les trois étapes de la théorie sémiotique peircienne

« Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else.

Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third.

Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relations to each other.

I call all these three ideas the cenopythagorean categories. » (Peirce, 1998, p.221)⁸

Peirce s'inspire ici de la phénoménologie, c'est-à-dire de l'expérience des phénomènes, pour analyser, décrire et classer les idées qui appartiennent à l'expérience de la vie quotidienne. Pour lui, toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. Sa théorie envisage à la fois la vie émotionnelle, pratique et intellectuelle mais prend aussi en considération le contexte de production et de réception des signes, ainsi que ce qui définit le signe par son action sur l'interprète, soit l'aspect subjectif de l'expérience.

⁸ « La priméité est le mode d'être en tant que tel, positivement et sans aucune référence à autre chose. La secondéité est le mode d'être en tant que tel, en regard à une chose seconde mais sans une troisième. La tiercéité est le mode d'être en tant que tel qui amène un second en relation avec un troisième. J'appelle ces trois idées les catégories cenopythagoréennes. »

Il établit à partir de là un processus triadique et illimité qui consiste à décrire et classer les idées qui appartiennent à l'expérience sans s'intéresser à leur validité ou leur psychologie.

- Firstness (priméité), une conception de l'être indépendamment de toute autre chose. La priméité est de l'ordre du possible ; elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel. Elle correspond à la vie émotionnelle.

- Secondness, (secondéité) la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. C'est la catégorie de l'individuel, de l'expérience, du fait, de l'existence, de l'action-réaction. La secondéité s'inscrit dans un temps discontinu, où s'impose la dimension du passé : tel fait a lieu à tel moment, avant tel autre, qui en est la conséquence. La secondéité correspond à la vie pratique.

- Thirdness, (tiercéité) est la médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation. La tiercéité est le régime de la règle, de la loi ; mais une loi ne se manifeste qu'à travers des faits qui l'appliquent, donc dans la secondéité ; et ces faits eux-mêmes actualisent des qualités, donc de la priméité. La tiercéité est la catégorie de la pensée, du langage, de la représentation, du processus sémiotique ; elle permet la communication sociale ; elle correspond à la vie intellectuelle (Everaert-Desmedt, 1990).

Le processus sémiotique est donc selon Peirce un rapport triadique entre un signe ou representamen (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième).

Ces trois moments de sensation, de prise de conscience d'une sensation et d'interprétation de cette sensation par rapport à ce qui l'a suscité donnent une base pour entreprendre une classification analytique de ce qui se passe concrètement pour le visiteur de nuit. En effet, il s'agit là du processus de création de sens par rapport à des messages extérieurs que nous recevons. Et c'est le processus de changement de la signification qui est interrogé dans la thèse.

Mais cette phénoménologie peircienne ne s'arrête pas là, elle s'intéresse à ce qu'est un signe et comment il se construit. En effet, La fonction essentielle du signe est de faire de relations inefficaces des relations efficaces, non pour les amener dans l'action mais pour établir une habitude ou loi générale.

Ainsi, Peirce attribue au signe deux objets, son objet tel qu'il est représenté et l'objet lui-même ; et trois interprétants, son interprétant en tant que représenté ou signifié pour être compris ; son interprétant comme il est produit ; son interprétant en lui-même. Les signes ont donc une nature propre, matérielle, une nature de relation avec leur objet, une nature de relation avec leur interprétant. Il faut surtout retenir de ceci la dualité de l'objet ainsi que le jeu de l'interprétation.

Dans ce contexte pragmatique, Peirce a élaboré une théorie qui permet de faire de tout ce qui m'entoure un signe porteur de sens et interprétable. Tout dans l'exposition peut donc être pris en compte.

1.3.3 La dualité de l'objet et le processus d'interprétation

Peirce parle à la fois d'objet immédiat, c'est-à-dire, « l'objet comme le signe lui-même le représente » et d'objet dynamique, soit, « la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation ». (Peirce, 1978, p.123). Il établit ainsi une dualité dynamique et temporelle, l'objet immédiat, est englobé dans l'instantanéité du processus sémiotique qui permet d'attribuer provisoirement un sens au signe selon des « habitudes et compétences acquises préalablement par l'usager, ou résulte du travail interprétatif accompli sur le signe. » (Verhaegen, 2006, p.28).

L'objet dynamique, lui, est lié à la continuité du processus, et renvoie sans arrêt les signes-interprétants les uns aux autres : c'est la sémiuse.

Dans la conception de Peirce, le sens d'un signe est donc toujours éphémère : il évoque continûment d'autres signes-interprétants mais, pragmatiquement, prend un sens déterminé en fonction de son usage dans un contexte spécifique. (Verhaegen, 2006, p.28)

Cette dualité permet à un objet-signe d'être le support de différentes interprétations, sans aucune limite a priori. Il n'existe donc pas une seule interprétation mais bien une infinité dépendante entre autre du contexte. Il est

donc possible pour une exposition ne subissant aucun changement formel de changer quand même de sens.

Un objet existe donc en lui-même mais aussi en idée et c'est ce passage à l'idée qui permet d'engager un processus de compréhension et d'interprétation.

En considérant la dualité de l'objet, il est aisé de comprendre que le processus d'interprétation s'en trouve à la fois compliqué et affiné. La prise en compte de cette dualité de l'objet aboutit à postuler un interprétant répondant à l'objet immédiat, un interprétant répondant à l'objet dynamique et enfin, un interprétant qui mette fin au processus de signification. Ainsi, l'interprétant immédiat permet l'enclenchement de la dynamique interprétative en proposant, d'emblée, d'attribuer une première signification au signe ; l'interprétant dynamique entraîne le signe à en appeler d'autres qui eux-mêmes en produiront d'autres et ainsi de suite ; et l'interprétant final attribue un sens déterminé au signe, et renvoie à la manière dont le signe tend à se représenter lui-même comme étant en relation avec son objet. L'arrêt des interprétants est donc une action du signe sur lui-même.

Lorsqu'un premier sens est donné à l'objet, il se combine avec l'image et les représentations associées à cet objet jusqu'à trouver l'interprétant qui convienne, par habitude ou convention. Cet interprétant apporte alors une connaissance plus approfondie, un sens en plus du premier sens issu de la première impression.

Cela signifie que le processus d'interprétation, à la base simple puisque composé de principalement trois étapes, s'enrichit et se complexifie par la semiosis illimitée.

Dans ce jeu, les interprétants orientent le sens donné à un objet. Verhaegen (2006) met cette théorie à l'épreuve et reprend une liste d'interprétants établie par Peirce, qu'il dénomme pragmatique, pour étudier une image publicitaire. Ce sont les interprétants dits affectif, énergétique et logique. Ces trois catégories reprennent celles de priméité, secondéité et tiercéité bien qu'il s'agisse ici d'interprétants finaux, (Peirce, 1978, p.189).

L'interprétant affectif est à la fois le premier effet signifié d'un signe mais également le sentiment qu'il produit qui, selon Verhaegen, dépend de l'expérience

sémiotique propre au récepteur. Quant à l'interprétant énergétique, il est issu de l'effort de production d'un effet signifié lors de l'interprétant affectif :

L'interprétant énergétique, c'est donc l'acte qui est produit par le signe et a pour effet de « forcer » l'interprète à renvoyer à l'objet qui lui est présenté (indiqué). [...]. L'action répétée de l'interprétant énergétique produit des habitudes comportementales qui constitueront autant de conditions préalables aux interprétants énergétiques à venir. (Verhaegen, 2006, p.33)

Dès l'interprétant affectif, une sorte de mécanisme d'association privilégiée, fruit des habitudes, apparaît. L'influence des représentations mentales associées à la nuit pourrait trouver son siège dans ce mécanisme associatif.

L'interprétant logique, signe mental est le moment de détermination et de remise en cause des habitudes cognitives (associations, analyses, synthèses, abductions, etc.). Ces trois interprétants sont utilisés comme des modes d'interprétation d'une image produisant chacun une logique et un sens différents. Par conséquent, ces trois interprétants constituent trois types d'effets possibles du signe sur l'esprit de l'interprète.

La dualité de l'objet peircien, qui existe dans la réalité et dans le monde des idées, permet une multiplicité d'interprétations, certaines tournées vers l'affectif, d'autres vers la logique, d'autres encore vers l'action. Il apparaît ici que le processus d'interprétation est tributaire à la fois du contexte de production du signe mais aussi de ses représentations pour une personne donnée.

1.3.4 L'expérience et le contexte dans le processus d'interprétation

Dans l'ouvrage *Images et sémiotique*, Darras (2006), insiste sur l'importance du contexte et la subjectivité de l'interprétant dans l'expérience sémiotique. Selon lui, l'environnement spécifique de l'interprétation orienterait les processus interprétatifs, c'est-à-dire que le contexte joue un rôle dans le choix des chemins que prend le processus de signification.

Le contexte et les circonstances de l'expérience signifiante sont déterminants. C'est-à-dire qu'ils contribuent eux aussi, par leur organisation, à influencer (prendre dans son flux) la coopération « auteur/document/lecteur ». (Darras, 2006, p.74)

Il a démontré par l'étude d'un document photographique que la suppression ou l'ajout d'un nouveau signe provoque des « réorganisations » de l'interprétation en cours. Plus précisément, un changement implique une relecture de l'image avec des transformations ce qui entraîne une autre chaîne de significations, et donc, l'implication de nouvelles références logiques. Le document photographique n'a subi aucune transformation, seuls le contexte et les modalités de l'interprétation ont changé. Cela pourrait se produire dans le passage d'une visite d'exposition de jour à une visite de nuit.

Ainsi, éclairé par le fonctionnement des signes pour Peirce, l'objet de départ, immédiat (l'exposition) est le même mais un changement dans son contexte de présentation, (passage du jour à la nuit), entraînerait un objet dynamique différent ou autrement dit, une chaîne d'interprétations dynamiques différentes (basées sur la fantasmagorie et l'imaginaire, les représentations mentales). Ces différences aboutiront forcément à un interprétant final changé et donc à un sens différent du premier, peut-être par le passage d'un type d'interprétant final (par exemple logique) à un autre type (par exemple affectif).

Il se trouve que le contexte dans lequel s'active la chaîne de signification est celui du musée et de l'exposition d'art. Une relation esthétique peut dès lors être envisagée. D'ailleurs, dans son analyse sur le processus interprétatif peircien, Everardt-Desmedt (1990), qualifie l'œuvre d'art comme un événement, donc liée à la secondéité, par lequel de la priméité s'infiltrerait dans la tiercéité.

Toute expérience artistique, production ou réception, implique la double nécessité de maîtriser un symbolisme, et de le rompre pour permettre l'intrusion des forces de la priméité que nous nommerons « imaginaire ». (Everardt-Desmedt, 1990, p.110)

Ainsi, la phanéroscopie de Peirce lui permet d'établir un rapport entre le « symbolisme » (tiercéité), le « réel » (secondéité) et l'« imaginaire » (priméité),

et de décrire toute expérience artistique par le mouvement dialectique qui s'opère entre ces trois catégories. Elle considère en fait l'œuvre d'art comme l'irruption de « forces » projetées sous forme de symboles, autrement dit, l'œuvre construit son propre symbolisme en incorporant de l'imaginaire qui va rompre les codes établis. C'est donc « l'intrusion de la priméité dans la tiercéité qui produit l'évènement artistique, provoque l'émotion et déclenche le processus interprétatif aboutissant à une connaissance nouvelle. » (Everardt-Desmedt, 1990, p.112)

L'œuvre d'art, par sa propension à transformer les codes et l'appréhension du réel par l'intrusion du possible, semble être un terreau favorable pour une recherche sur le changement de sens. Toutefois, cette définition de l'œuvre s'applique plus aisément à l'art contemporain qui joue avec les codes actuels de la société qu'aux œuvres d'art plus classiques qui sont issues de systèmes de codes inusités de nos jours et ont donc une étrangeté différente de celles des œuvres contemporaines.

Ce qui s'avère intéressant pour l'étude, c'est le rapport, déjà relevé par Peirce (notamment dans la 4^{ème} conférence donnée à Harvard de 1903), entre « jouissance esthétique » et sentiment.

C'est la jouissance esthétique qui nous occupe ; et tout ignorant que je sois en matière d'Art, j'ai en assez bonne part une capacité à la jouissance esthétique, nous assistons à la totalité du Sentiment – et notamment à la résultante finale de la qualité de Sentiment présentée dans l'œuvre d'art que nous contemplons – il s'agit, me semble-t-il, d'une sorte de sympathie intellectuelle, de l'impression qu'il y a là un Sentiment que l'on peut saisir, un Sentiment raisonnable. Je ne puis dire au juste ce que c'est, mais c'est une conscience qui relève de la catégorie de la Représentation, bien qu'elle représente quelque chose dans la catégorie de la Qualité de Sentiment. (Peirce, 2002, p.358)

Ce rapport à l'art par le plaisir se situerait à la fois dans la priméité, la « Qualité de Sentiment », et dans la tiercéité, la « Représentation ». La relation esthétique pour Peirce serait donc avant tout une expérience émotionnelle, affective. Or, les études sur l'expérience du visiteur étudient cette part affective couplée avec celle du cognitif, de la réflexion et de l'enrichissement des connaissances. L'étude des visites de jour et de nuit peut révéler une différence dans le registre des rapports à

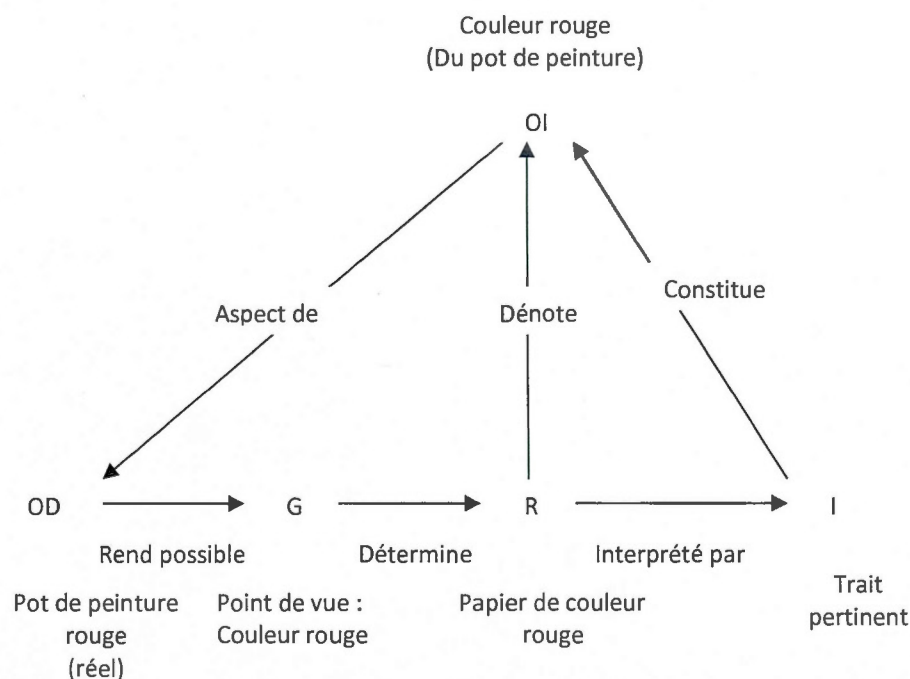
l'œuvre. Une vision de nuit est vraisemblablement plus porteuse de sentiment et moins de rationalité.

La théorie phénoménologique de création du sens établie par Peirce a été l'objet de nombreuses applications pratiques, notamment dans le domaine de la sémiotique visuelle, elle semble donc s'accorder avec les impératifs d'étude d'une exposition muséale. Il faut à présent se poser la question de son application pratique pour la recherche.

1.3.5 Apports et limites

L'apport de la phanéroscopie de Peirce permet d'esquisser un processus interprétatif qui pourrait s'appliquer à l'expérience de l'exposition, en partant du schéma ci-dessous (Everardt-Desmedt, 1990) :

Figure 1.1 : Schéma du processus sémiotique peircien



Ce schéma explique les relations entre l'objet dynamique, réel, le representamen, l'interprétant et l'objet immédiat. Dans l'exemple c'est le pot de peinture rouge (dans la réalité) qui détermine le choix d'un papier de couleur rouge. Et cet échantillon (representamen) représente le pot de peinture réel (objet dynamique) sous le point de vue de l'objet immédiat : la couleur rouge (du pot de peinture). De plus, « un même objet dynamique peut être considéré sous de multiples points de vue. Le ground (G) ou fondement détermine le point de vue sur l'objet dynamique, ici la couleur rouge. » (Everaert-Desmedt, 1990, p.44).

Ainsi, « Representamen » est la chose-signe considérée, dans le cadre de l'analyse triadique, comme élément du processus d'interprétation. L'objet est ce que le signe représente, une entité physique ou mentale. Le signe ne peut exprimer quelque chose à propos de l'objet qu'à condition que cet objet soit déjà connu de l'interprète, par expérience.

Dans l'exemple, le morceau de papier rouge exprime que le pot de peinture est de couleur rouge, mais il ne dit rien des autres aspects de l'objet. Ce n'est que si l'interprète sait que c'est un pot de peinture que l'échantillon lui donne l'information que ce pot de peinture doit être de couleur rouge. Ainsi, c'est l'interprétant qui opère la médiation entre le representamen et l'objet. Autrement dit, il s'agit du moyen que l'interprète utilise pour effectuer son interprétation. Plusieurs interprètes peuvent donc donner une interprétation différente de la même chose-signe s'ils se réfèrent à différents interprétants. Alors que le fondement (ground) est le point de vue selon lequel le signe représente son objet, l'objet dynamique, lui, est l'objet tel qu'il est dans la réalité, et l'objet immédiat est l'objet tel que le signe le représente. C'est donc l'objet dynamique qui détermine le representamen à le représenter sous un certain point de vue, celui de l'objet immédiat.

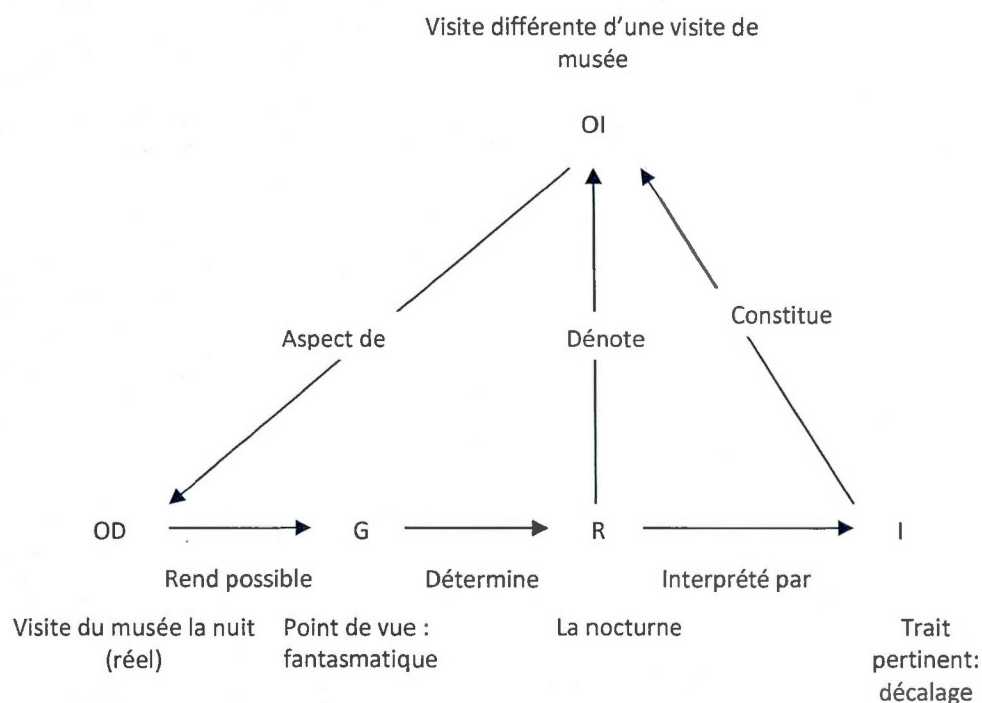
Puisqu'un même objet dynamique peut être considéré sous de multiples points de vue, il peut donc déterminer une infinité de signes. Cette introduction de l'infini permet d'envisager la relation comme en perpétuelle constitution et évolution.

Il n'existe donc pas qu'un seul effet susceptible de supporter le changement dans l'exposition mais de multiples effets, parfois minimes, qui se conjuguent pour

donner une impression différente d'un même endroit. Tout peut alors jouer, la subjectivité du visiteur, son état d'esprit, l'horaire, l'éclairage, sa journée, l'image de la visite de nuit, les œuvres, le lieu etc.

Donc, en appliquant l'hypothèse de départ, cela pourrait donner dans le contexte de la visite de nuit :

Figure 1.2 : Schéma du processus sémiotique dans une exposition de nuit



La « visite de musée la nuit » (dans la réalité) détermine l'offre « visite nocturne », représentant de l'objet dynamique « la visite de nuit au musée », sous le point de vue de l'objet immédiat « la fantasmatique de la nuit ». Cela signifie que la visite du musée la nuit détermine la nocturne par sa fantasmatique, nocturne qui est interprété par rapport à son trait pertinent, le décalage avec une visite de jour, qui constitue une visite différente, tout ceci étant un aspect possible de la visite du musée la nuit.

Bien sûr, ce schéma reste à éprouver et pourrait s'appliquer à d'autres aspects de la visite, puisque ne sont repris ici que les traits principaux. Il faudrait également

faire entrer dans ce processus les points matériels de l'exposition comme par exemple l'éclairage.

Pour étudier un éventuel changement dans l'expérience de l'exposition de jour et de nuit, il est utile de faire appel à la sémiotique et plus particulièrement à la théorie de Peirce. Issue du contexte pragmatique, elle permet de faire de tout ce qui m'entoure un signe porteur de sens et interprétable. Tout dans l'exposition peut donc être pris en compte (le visiteur, le discours, les objets, l'espace et le contexte) en tant que signe engageant un processus d'interprétation éminemment subjectif. Cette subjectivité se lie à l'expérience de la personne mais aussi au contexte dans lequel se déroule l'interprétation. Toutefois, cela ne suffit pas à décrire pleinement ce qui se passe pour les visiteurs lors de leur visite de nuit et peut entraîner vers trop de sophistication conceptuelle au détriment du vécu.

À présent que le processus de signification à l'intérieur d'une exposition à partir de la perception visuelle semble pouvoir être expliqué, il faut revenir à la description de ce qu'est une exposition muséale.

1.4 L'exposition muséale vue comme média

Pour conduire une étude dans le cadre d'une exposition muséale, il faut déjà poser les bases théoriques de la perception de cette exposition. L'exposition est considérée dans cette enquête comme un média qui a la caractéristique d'être un assemblage de composants de différents types qui appartiennent à différents registres sémiotiques. Le visiteur est soumis à toutes ces informations de natures différentes qui doivent, par leur agencement, créer un sens cohérent et retransmettre le message des concepteurs de l'exposition. L'exposition communique un message par l'écrit et par l'espace, la disposition des objets dans la pièce participe de la création du langage de l'exposition. Il faut donc

s'intéresser aux éléments du discours muséographique qui composent le terrain d'enquête mais également à la reconnaissance de ce discours par les visiteurs de jour et de nuit.

1.4.1 Le musée d'art

La première étape est celle de la description du contexte global de la visite, c'est-à-dire un bref rappel de ce qu'est un musée et plus particulièrement un musée d'art.

Avant de commencer à s'interroger sur l'exposition en elle-même, il est intéressant de la situer dans un contexte plus large, celui du musée. Le musée est un endroit à part, culturellement et socialement construit dans sa forme actuelle depuis la Révolution française, même s'il a subi de nombreuses transformations au point de vue de son fonctionnement.

Le musée est originellement vu comme un lieu de conservation des trésors et il a longtemps été défini uniquement par ses missions de sauvegarde et d'archivage. Puis il a commencé à se tourner vers les publics par sa fonction de présentation, de transmission du savoir et du patrimoine dans une optique de délectation⁹ de ses publics. Il est donc composé de deux pôles en tension : la recherche et la communication. Selon le dictionnaire encyclopédique de muséologie, (Desvallées et Mairesse, 2011), le musée actuel fluctue dans ses formes ; il est à la fois un lieu, une fonction, un phénomène ou une institution spécifique ; son principe fondateur repose sur l'expérience sensible, essentiellement la visualisation ; il ne peut se comprendre « qu'en référence à un système de valeurs (culture) s'attachant aux objets collectés, visant à interpréter ceux-ci dans le présent et dans tout nouveau contexte ». (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 181)

⁹ L'ICOM définit ainsi les musées depuis la conférence générale de Vienne en 2007 : Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

Le musée semble donc avant tout un lieu d'apprentissage, de connaissances et de transmission de savoir. Cette transmission passe par de nombreux canaux puisque l'expérience muséale fonctionne tant sur le plan social que physique, intellectuel ou affectif. C'est cette constatation qui a mené Dierking à définir l'apprentissage au musée de manière ouverte et large en y intégrant le contexte, social et physique autant que la motivation de visite. En effet, le musée est un environnement de libre choix.

Un tel apprentissage prend en compte un large ensemble de processus et de résultats possibles, ce qui comprend l'acquisition de faits et de concepts, mais également la mise en application de ces idées, les changements d'attitude, les expériences esthétiques et kinesthésiques, ainsi que les interactions sociales, facteurs qui contribuent tous à l'apprentissage. (Dierking, 1994, p. p.21)

Il faudrait ajouter à cette définition l'importance de l'interdiction au musée, celle de ne pas toucher étant la plus grande mais il y en a d'autres, comme celle de ne pas photographier les œuvres, qui sont des interdictions explicites. Il existe également des interdictions implicites qui tiennent plus du comportement à adopter dans ce lieu public qui impose en général une certaine révérence. Il faut bien se tenir, parler doucement, être conscient des autres et de son corps, ne pas monopoliser la place devant une œuvre etc. Le musée est donc un lieu de règles. Toutefois, le musée est également un lieu de loisir, ce qui est pris en compte dans sa fonction de délectation des publics. La visite de musée est un moyen de passer du bon temps en famille ou entre amis, qui répond à un certain type d'expérience physique et mentale.

Les gens considèrent ces lieux comme un cadre de loisir agréable, que ce soit pour des sorties en famille ou entre amis, pour y passer un week-end ou des vacances ou simplement quelques heures de liberté en semaine. (Dierking, 1994, p.19)

Il entre ainsi dans la catégorie des loisirs culturels et donc en concurrence avec les autres offres de loisir. La visite de musée est donc un choix en rapport à des attentes (Falk et Dierking, 1992), mais également un lieu d'interaction sociale.

Les musées sont en effet l'occasion de faire quelque chose ensemble, à plusieurs, dans un cadre unique et intéressant. Les gens plaisantent ensemble, discutent de l'endroit où ils iront déjeuner, et relient ce qu'ils voient à leur expérience personnelle, concrète (...). (Dierking, 1994, p. 20)

Le musée participe d'une expérience sociale mais aussi d'apprentissage et de plaisir qui va se développer principalement au sein de l'exposition.

Ce rapport marqué au loisir le rapproche d'ores et déjà du temps de la nuit, exclusivement consacré à la sphère personnelle, à la détente et au loisir.

Malgré cette généralisation de l'expérience du musée, les institutions se déclinent selon une typologie précise qui a tendance à créer des barrières à l'intérieur de cette définition générale. De nombreuses études marquent une différence entre les musées selon leurs collections et leur muséologie. Dans les enquêtes de public il est donc aujourd'hui admis que le musée se décline de différentes manières. D'un côté il y aurait les musées d'art, les plus traditionnels, musées de Beaux-arts, musées d'art moderne et contemporain ; d'un autre côté les musées d'histoire et de sociétés, musées d'archéologie, musées d'histoire, musées des arts et traditions populaires ; enfin les musées de sciences, musée d'histoire naturelle et musées de sciences et techniques. Il existe donc des séparations entre musées, du moins conceptuellement.

Au vu de tout ce qui a été dit précédemment sur l'expérience esthétique, il semble intéressant de voir les particularités associées aux musées d'art.

Traditionnellement le musée d'art apparaît comme différent du musée de sciences notamment du point de vue de la perspective éducative du musée qui se développe au début du XXe siècle. C'est Gilman, (Mairesse, Desvallées, et Van Praët, 2007), secrétaire du musée des Beaux-arts de Boston qui insiste le premier sur la particularité des musées d'art : ils proposent des objets d'art, c'est-à-dire esthétique. Les objets du musée d'art ne sont donc pas simplement porteurs de sens ou supports de messages mais conviennent également à une expérience esthétique. Comme le dit Recht (1996), les œuvres d'art forment la spécificité du musée d'art, elles ne doivent pas être considérées comme de simples documents

mais comme des « monuments » suscitant la contemplation. Il exprime ici une idée très implantée dans l'histoire du musée d'art qui peut encore se retrouver parmi les visiteurs.

Ainsi, le musée d'art est avant tout un musée d'objets, leur présence et leur aura forment le cœur de l'exposition. Dans cette optique, les aides à la visite, media ou textes d'informations, jouent souvent un rôle secondaire. La passation du sens repose essentiellement sur les objets et leur mise en espace.

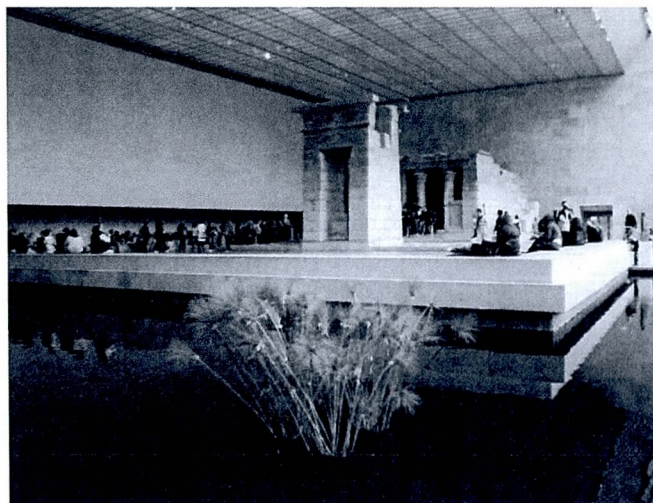
Cette rhétorique de l'objet s'appuie souvent sur ce que Shärer nomme le langage esthétique d'une exposition qui est un des quatre types de langage qu'il a mis au jour par rapport au mode d'utilisation principal des objets, avec le didactique, le théâtral et l'associatif, (Desvallées, Drouguet, et Shärer, 2011). Ce langage esthétique joue sur la mise en valeur du bel objet, de l'objet authentique exposé comme œuvre d'art, c'est-à-dire fortement décontextualisé. Peu d'objets sont exposés avec peu d'informations mais ils sont entourés de matériaux nobles et sont savamment éclairés pour que les visiteurs soient saisis par l'esthétisme de ces objets et émus.

L'intérêt d'un lieu comme le musée devient alors la possibilité d'une perception sensible des objets. Les objets seraient alors porteurs d'un discours émotif.

[...] certains objets amènent le visiteur à une remémoration émotionnelle mêlant de nombreux niveaux de récits et de multiples images mentales captées au détour d'une chanson, d'une œuvre cinématographique ou d'une visite sur Internet. Le musée ouvre la voie à d'autres imaginaires, soit qu'il relie notre perception à d'anciens souvenirs, soit que, par le contexte général ou les objets qui nous sont présentés, il invite à de nouveaux rapprochements et à la construction d'images inédites. (Mairesse in Deloche et Mairesse, 2008, p. 199)

Le musée est donc un lieu d'inspiration qui fait appel à de multiples niveaux de représentation à la fois du lieu, des collections mais aussi de soi. Il ne s'agit pas simplement du message dont serait porteur l'objet mais bien de l'interprétation qu'une culture donnée et qu'une personne en particulier va avoir de cet objet. Cette vision esthétisante traditionnelle du musée d'art n'est pourtant pas dénuée de remise en contexte des objets, ainsi le temple d'Isis de Dendour au

Metropolitan Museum de New York, entièrement remonté dans une salle du musée conçue spécialement pour lui qui le replace dans un contexte égyptianisant. Le tout restant suffisamment sobre pour ne pas concurrencer l'architecture du temple en elle-même.



Photographie 1.1 : Temple d'Isis, Dendour, vers 15 av J.C., Metropolitan Museum

Le musée d'art, et le musée en général, est donc le lieu d'une rencontre entre objets, représentations et individus. Cette rencontre se produit dans un espace particulier, celui de l'exposition.

1.4.2 La mise en exposition

Pour répondre aux modes de présentation ou de langages qui seraient propres à tel ou tel type de musée, il doit exister des catégories d'exposition différenciées. Davallon (2000) exprime ces natures différentes selon les intentions auxquelles doivent répondre les expositions principalement par une différence de muséologie. La muséologie d'objet serait principalement le fait des musées d'art tandis que la muséologie de discours serait avant tout présente dans les musées de sciences et de sociétés.

Là où sa démarche enrichit ce qui a été dit du musée et de l'exposition c'est par la mise en évidence de la porosité de cette frontière établie *a priori*. Pour lui, toute

exposition peut à la fois produire des effets de types esthétiques, signifiants ou instrumentaux sans être ni simple œuvre d'art ni simple texte sémiotique ni simple instrument commercial.

[...] Aucune exposition n'est uniquement esthétique, sémiotique, sociale, commerciale, etc. (...) toute exposition peut produire des effets de types esthétiques, signifiants, instrumentaux, sans qu'elle ne soit ni simple œuvre d'art, ni simple texte sémiotique, ni simple instrument commercial didactique ou autre, sans cesser non plus d'être une exposition. (Davallon, 2000, p. 9-10)

Il distingue ainsi trois types de stratégies de mise en exposition : la stratégie communicationnelle qui vise la compréhension d'un savoir ; la stratégie esthétique qui vise à faire de l'objet exposé un objet qui apparaît au public ; la stratégie ludique qui vise, au sens propre comme au figuré, un transport du public, c'est-à-dire une sollicitation physique qui est déplacement et dépaysement.

Le principe de l'exposition est donc double, à la fois montrer les objets, les choses et indiquer comment les regarder et les comprendre.

Ses recherches mènent à l'imbrication des notions de musée et de média puisque la communication engendrée par le contact aux objets dans le musée pourrait en faire un media, comme l'affirme Rasse (1999). Il est corroboré dans sa thèse du musée-média par McLuhan et Parker (2008), qui proposent eux aussi de voir le musée comme un média mais en pur terme de communication sans prendre en compte l'aspect social ou symbolique du musée. Le musée devient un médium de communication spécifique, et, puisqu'ils considèrent le contenu d'un message comme indissociable du canal qui sert à le véhiculer (son medium), un changement de medium entraînerait des différences radicales d'effets. Cette théorie est illustrée par la bipolarité entre médias froids et chauds. Les médias chauds ne s'adressent qu'à un sens, la vue, tandis que les médias froids sont polysensoriels et porteurs d'une information assez pauvre qui réclame en contrepartie une participation active du sujet, destinée à combler les lacunes du message. Du même coup, si ces médias froids donnent à la fois une plus grande liberté et une meilleure insertion dans l'environnement, ils rompent avec le schéma des séquences temporelles pour une exploration intuitive, tâtonnante et discontinue.

Partant de cette constatation que le musée est un média chaud, ils préconisent de le transformer en média froid en rompant avec la linéarité de la « story line », du scénario d'exposition. En d'autres termes ils préconisent l'ouverture d'un musée non linéaire, dans lequel le visiteur construirait lui-même son parcours sans se référer à un sens de visite et à des cartels préexistants et où il pourrait exercer pleinement son activité sensorielle.

On proposera donc au public des questions sans lui fournir directement aucune réponse. Il s'agit de faire appel à la contribution active du visiteur, de l'obliger à combler les vides en construisant lui-même une trame narrative originale, c'est-à-dire une histoire dotée d'une signification ; de cette manière, en associant le visiteur à la création, on vise à produire une participation intense (« involvment »), qui devra se traduire notamment pour lui par une recrudescence de l'intérêt qu'il pourra porter à la visite et par la disparition de toute forme de fatigue. (McLuhan et Parker, 2008, p. 17)

Cette vision du musée semble empreinte de l'influence de son époque, c'est-à-dire les années soixante, elle paraît négliger la propension de l'activité des visiteurs dans la construction du message de l'exposition telle qu'elle est pratiquée, avec des textes et des indications. Le non-linéaire aussi bien que le linéaire, en matière d'exposition, exigent la participation des visiteurs dans la construction d'un sens donné aux objets. Les visiteurs expriment d'ailleurs souvent leur besoin d'indications et d'informations pour vérifier l'exactitude de leur interprétation. « In fact, exhibits that do not provide text information are frequently misunderstood by visitors. » (En réalité, les objets exposés qui ne fournissent pas de textes d'information sont fréquemment mal compris par les visiteurs.) (Bitgood, 2011, p. 66). Le visiteur s'attend à être guidé.

L'exposition doit donc lui donner des indications lui permettant, à la fois , de reconnaître qu'il s'agit d'une exposition (c'est-à-dire ce qui est constitutif d'une exposition) et de comprendre ce qu'il convient de faire compte tenu par exemple du statut des objets (et déjà, pour aller au plus élémentaire : reconnaître ce qui est un expôt et ce qui ne l'est pas), du mode de relation proposé (regarder, se délecter, comprendre, imaginer, transposer, etc.) ou des informations connexes apportées sur les objets exposés. (Davallon, 2000, p. 17)

Malgré ses défauts, la théorie de McLuhan et Parker a l'avantage de révéler l'impact de l'intérêt des visiteurs et l'importance de son renouvellement. C'est un point à prendre compte dans le rythme de l'exposition et donc des visites.

Plusieurs chercheurs, dans les années 60 et 70, ont ainsi questionné la spécificité communicationnelle du musée en le comparant à d'autres médias comme le livre ou la télévision, (Kawashima Bertrand, 1999). Tandis que Parr insiste sur l'importance de l'agencement des objets et sur leur ordre de présentation dans la communication d'un message au visiteur, message qui se fait selon le libre-choix des visiteurs.

« The value of this freedom is not reduced by the fact there is a certain order imposed upon the exhibits of a museum, which is quite inescapable regardless of how a visitor may choose to ramble. Whatever is seen is (or should be) seen in the context of related phenomena, arrived at by a tour, however hasty, through themes developing in an orderly and logical manner. » (Parr, 1962, p. 46)¹⁰

Cameron (1968), affirme que le système de communication de l'exposition repose sur le langage non verbal des objets et représente donc des informations sous la forme de gestalt à laquelle se confronte l'individu. Les informations saisies par le visiteur varient donc constamment et il doit lui-même les organiser pour en tirer un sens. La communication opère par la présentation sensible des objets exposés.

En tant que système de communication, le musée dépend alors du langage non verbal des objets et des phénomènes observables. C'est d'abord et avant tout un langage visuel qui peut devenir un langage audible ou tactile. Son pouvoir de communication est si intense qu'au plan de l'éthique, son utilisation doit être une priorité pour les professionnels de musée. (Cameron in Desvallées, 1992, p.259-271)

¹⁰ « La valeur de cette liberté n'est en rien diminuée par l'ordre imposé aux expôts d'un musée, qui est inéluctable quelle que soit la manière dont les visiteurs choisissent de se mouvoir. Tout ce qui est regardé (ou devrait l'être), est vu dans un contexte de phénomènes reliés, et nous parvient lors de la visite, même rapide, à travers des thèmes se développant de manière logique et ordonnée. »

Cette importance de la communication au sein du musée, à travers les objets, lie les visiteurs et le message de l'exposition dans la création de l'expérience de visite.

1.4.3 Le média exposition

L'approche du musée en tant que média semble, à ce stade, encore confuse et certainement trop large pour en comprendre le fonctionnement précis. Les écrits de Davallon permettent de dépasser ce point critique en proposant de considérer non pas le musée comme un média mais bien plutôt l'exposition. En effet, les théoriciens du musée comme média s'appuient toujours sur les objets et leur relation aux visiteurs. Cette rencontre se produit spécifiquement dans l'espace d'exposition. Or, un musée n'est pas qu'un espace d'exposition, il possède des espaces d'accueils, de recherche etc. Il semblerait donc que sa dimension communicationnelle se trouve bel et bien précisément dans l'exposition.

Poursuivant les recherches sur la validité de média du musée, Davallon part du constat que le musée est un média dans le sens où il « met en relation des acteurs sociaux et des objets de musée » et que l'exposition est une dimension constitutive du musée comme média puisqu'elle organise l'espace d'une rencontre (Davallon, 1992, p. 104-105).

Cela implique que l'exposition est un fait instrumental puisque sa production fait appel à des techniques spécialisées mais aussi un fait social et un fait sémiotique puisqu'elle est capable de communiquer et de signifier.

Ainsi, toute exposition paraît pouvoir être décrite par la terminologie de la communication à partir des éléments que sont le message, l'émetteur, le média et le récepteur. Ceci amène Schiele et Boucher (in Desvallées, Drouguet, et Shärer, 2011) à considérer que l'exposition vivrait en trois étapes : la production qui correspond à l'axe de la communication et concerne le producteur ; la mise en forme qui correspond à l'axe de la représentation et au message ; l'appropriation qui correspond à l'axe de la reformulation et concerne les visiteurs. Le

fonctionnement de l'exposition comme média s'appuie donc sur l'interaction objet/visiteur, et forcément le rôle assigné à l'objet, en fonction du message à communiquer.

L'exposition est ainsi créatrice de sens à partir de trois domaines : le fonctionnement spatial et ses rapports de séparation (objet isolé de son usage), de juxtaposition (un objet à côté d'un autre), de substitution (un schéma à la place d'un processus), d'emboîtement (un objet et un cartel dans une vitrine elle-même dans une salle avec des visiteurs), de centralité, de succession (le déroulement de la visite qui va successivement d'un point à un autre) ; le fonctionnement pragmatique, l'exposition instaure un rapport aux objets qui est sur le mode du contact ou de la ressemblance plus que sur celui d'une règle régie par une convention explicite ; le fonctionnement informationnel, toute exposition requiert un travail d'interprétation.

Une exposition est donc un langage spatial mais également une construction mentale réalisée par chacun des visiteurs qui l'arpente.

Nous pouvons ainsi caractériser la spécificité du média exposition : c'est un mass-média dont l'ordre dominant, celui qui définit sa structure de base, est l'ordre métonymique : l'exposition se constitue comme un réseau de renvois dans l'espace temporalisé par le corps signifiant du sujet, lors de l'appropriation. (Véron et Levasseur in Desvallées et Mairesse, 2011, p. 162)

La création du sens dans l'exposition est personnelle, subjective mais également inspirée et définie par l'agencement spatial, le parcours et les écrits.

L'exposition peut donc être définie comme un assemblage de composants de différents types qui appartiennent à différents registres médiatiques, ou sémiotiques, comme des images, des objets, du texte ou du matériel de présentation etc. Leur agencement constitue le support technique de l'exposition qui tire sa force de la présence physique des visiteurs qui sont libres de choisir leur parcours et leurs points d'intérêts. Ils créent ainsi leurs propres scénarii de l'exposition ce qui implique une difficulté du contrôle du message de l'exposition mais également une ouverture dans la réception de ce message.

Le message de l'exposition est donc de nature composite puisqu'il est à la fois à teneur sémantique et sensori-moteur. Ainsi, les caractéristiques de la mise en scène constituent la spécificité sémiotique de l'exposition.

La prédominance de la dimension spatiale et de la dimension pragmatique dans l'exposition implique une définition de la communication comme un processus plus ouvert que la simple réception d'un message transmis d'un émetteur à un récepteur. Elle ne peut être réduite à l'usage d'un code puisqu'il faut prendre en compte la participation du visiteur à la production de sens.

Le « sens » de tout ce qui est écrit (catalogue, signalétique, étiquettes, etc.) vient s'articuler avec le « sens » des objets exposés ainsi qu'avec le « sens » de l'organisation spatiale (la mise en scène) pour produire le sens général délivré au visiteur par l'exposition en question. (Davallon, 2000, p. 50)

Tous les éléments fonctionneraient ainsi en symbiose pour créer un sens à l'expérience de visite, il y aurait donc une multiplicité de sens possibles pour les visiteurs et ce serait au concepteur de l'exposition de réduire ces choix pour orienter le sens vers celui qu'il veut transmettre.

Avec ce qui a été dit des expositions d'art, il semble que l'outil principal de passation de sens soit l'objet et que « [...] la manière dont l'objet est exposé lui fait dire des choses différentes, met en lumière plus clairement certains des multiples discours potentiels que porte en soi toute trace matérielle de l'humanité. » (O'Neill, 1998, p. 77). L'exposition n'est pas un objet sémiotique standard car elle travaille avec de l'espace et des objets. Le sens se construit donc principalement dans la relation que les visiteurs entretiennent avec les objets présentés, c'est ce qu'a montré une étude de la réception des expositions du Grand Palais à Paris.

Les objets réels observés, l'écho affectif, cognitif ou imaginaire qu'ils déclenchent chez le visiteur apparaissent, dans toutes les expositions étudiées à Paris, comme le centre absolu de l'expérience. (O'Neill, in Dufresne Tassé, 2008, p.226-227)

Cette étude a également montré que l'attention relative portée aux objets ne dépendait pas de leur nombre ou de leur nature. Ceci laisse supposer que le sens

perçu est influencé en fait par la mise en exposition et la manière dont le scénario de cette exposition se construit autour des objets. Encore une fois, la mise en espace semble essentielle pour circonscrire la pluralité des sens et orienter les visiteurs vers la « bonne » interprétation, celle voulue par le concepteur.

Ainsi l'association des éléments de l'exposition, textes et objets entre autres, constitue une médiation de cette exposition.

Un double jeu interprétatif se crée ici, de la part du conservateur et de la part du visiteur. Le premier associe des objets selon des codes plus ou moins formalisés et explicites, et génère ainsi volontairement un espace d'incertitude discursive, c'est-à-dire une zone de sens qui est ouverte, plus ou moins, à l'interprétation du visiteur. Il y a toujours, de manière manifeste, surplus de significations possibles dans l'exposition. (Delarge, 2001, p.18)

Cet excès d'information signale l'exposition comme une œuvre ouverte où les visiteurs engagent la construction de significations à partir de ce qu'ils perçoivent. De cette manière, les visiteurs injectent dans l'interprétation de l'exposition beaucoup d'eux-mêmes, leurs souvenirs, savoirs, références et hypothèses. Autrement dit, les visiteurs interprètent l'exposition à la lumière de leur expérience personnelle.

Ces différentes analyses de l'exposition la considèrent finalement comme un texte ouvert selon la définition d'Eco. Seulement, l'approche de l'exposition en tant que texte suppose l'abandon d'une définition restrictive du texte, simple compositions d'unités signifiantes, au profit d'une conception sémantico-pragmatique qui le considère à la fois comme un fait de signification et de communication.

La thèse sous-jacente à l'ensemble de ces tendances consiste à poser que le fonctionnement d'un texte quelconque, y compris d'un texte non verbal, ne peut s'expliquer que si l'on prend en considération, en plus ou à la place du moment de sa génération, le rôle joué par son destinataire du point de vue de sa compréhension, de son actualisation, de son interprétation, ainsi que de la manière dont le texte lui-même prévoit de tels modes de participation. (Eco, 1987, p. 6)

Le texte est alors pensé comme un mécanisme qui demande d'être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif. Le texte construit, pour son bon fonctionnement, la figure d'un « Lecteur Modèle ».

Cette figure sert de base à Davallon pour l'élaboration du « Visiteur modèle » qui répond au fonctionnement de l'agencement spatial de l'exposition. L'exposition peut être un texte mais dont la trame est si lâche que c'est seulement l'activité du récepteur qui permet de définir des articulations et finalement de produire le texte. Cette nature ouverte du texte de l'exposition étant principalement le fait des matériaux qui la compose, principalement l'espace et les objets.

L'exposition est donc un dispositif socio-symbolique qui construit un monde « fictif », distinct de la réalité extérieure, en ayant recours à des objets ou des témoignages provenant de cette même réalité extérieure mais renvoyant à un monde « utopique » situé ailleurs dans le temps et dans l'espace, que l'imagination du visiteur contribue à créer. La résultante de l'interprétation de l'exposition par les visiteurs serait donc la création d'un monde situé dans un ailleurs temporel et spatial, subjectif et peu contrôlé. Une sensation d'être hors du temps qui pourrait s'accorder avec l'expérience recherchée pour échapper à l'accélération de la vie moderne.

Encore une fois, par le fait qu'ils tendent tous deux à créer un espace-temps à part, un rapport semble se créer entre musée et exposition. Lors de leur visite, les visiteurs utilisent des représentations issues non seulement de leur expérience du musée mais encore du monde en général. L'impact des figures de la nuit sur les ouvertures nocturnes est ainsi compréhensible : il s'agit d'une superposition de motifs reliés par la compréhension d'un certain sens, une certaine inspiration.

1.4.4 La grammaire de l'exposition

L'exposition est un langage composé de multiples registres et composants qui produisent du sens. Elle correspond donc à une situation de communication qui transmet un ensemble de messages par différents canaux : des codes iconiques, verbaux, gestuels et spatiaux auxquels viennent s'ajouter tous les codes utilisés pour donner à l'exposition son genre et son style c'est-à-dire les supports tels que les objets, l'espace, le catalogue, l'éclairage, la couleur etc.

L'objet, en entrant dans l'exposition, change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le *composant* d'une mise en scène. Pour dire les choses encore autrement: n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. (Davallon, 2000, p. 167-168)

La mise en exposition est donc une suite d'actes signifiants de la part du concepteur-réalisateur. Pour rendre lisible ce choix de sens représenté par la mise en exposition, le concepteur utilise l'espace mais aussi des objets-outils comme les textes.

Ces objets-outils m'indiquent, de ce fait, comment je dois interpréter ce rassemblement. Ils constituent un système de réception qui m'aide à construire ma visite et à me repérer, qui m'aide aussi à comprendre, à élaborer, des significations et à m'orienter vers le message de l'exposition lorsque celle-ci développe une stratégie de communication. (Davallon, 2000, p. 168)

Si la signification est donnée par la création d'un espace par le concepteur-réalisateur qui est un monde de langage, il est alors possible d'établir une grammaire de l'exposition. Une grammaire établit à partir d'une unité élémentaire : l'expôt considéré comme unité sémantique ou porteuse de sens. Le sens d'une unité est tributaire, en plus des qualités intrinsèques à l'objet, de son emplacement spatial et de sa mise en exposition physique. Tous ces éléments composent, selon Gharsallah (2009), une série de « sub-signes » obéissant à des codes divers, comme par exemple le matériau ou la couleur d'une vitrine, l'intensité et la direction de l'éclairage ou encore la police utilisée pour les textes. Leur composition forme une signification particulière donnée à cette unité physique.

« Designing an effective exhibit is a juggling act. One must constantly balance the influence of the objects, the communication media, the text information, and the configuration of all the components. » (Bitgood, 2011, p. 65)¹¹

¹¹ « Créer un expôt efficace est un exercice de jonglerie. Il faut constamment balancer entre l'influence des objets, le media de communication, le texte d'information et la configuration de tous ces composants. »

Ainsi la mise en exposition obéit à des règles précises d'interrelations entre tous les composants de l'exposition. Selon Bitgood, les blocs d'exposition peuvent être évalués en fonction de leur message, des caractéristiques des visiteurs, des facteurs de conception de l'exposition et des facteurs architecturaux.

C'est dans le but de rationaliser cette mise en espace diverse que Gharsallah, issue de l'architecture, a élaboré une grammaire spatiale de l'exposition. Elle s'intéresse donc à l'expographie, c'est-à-dire les techniques de mise en exposition en ce qui concerne la mise en espace. Pour elle, la mise en exposition est « l'opération de créer un espace de médiatisation entre le visiteur et les objets, en constituant un environnement cognitif organisé, pour présenter un ensemble d'informations. » (Gharsallah, 2009, p.24) Il ne s'agit pas simplement d'une mise en scène esthétique et sensible des objets mais également d'une volonté de faire comprendre un message. La mise en espace est « l'acte de produire des espaces dans l'espace et avec l'espace. Contrairement à la mise en exposition, elle n'a pas d'obligation d'explication et elle n'utilise pas la langue naturelle et les outils d'exposition. » (Gharsallah, 2009, p.25).

Finalement, lorsque la mise en espace est appliquée à l'exposition elle peut devenir médiatique, un dispositif architectural contenant un exposé et soumis à un travail expographique devient dès lors un dispositif expographique créateur de sens dans l'intention de rendre un cadre ou un contexte aux objets présentés.

Ce discours expographique se prépare avec un scénario, une trame narrative qui définit la logique de l'exposition et son développement d'histoire dans l'espace.

Ce scénario est transposé dans les dispositifs expographiques par la mise en exposition. Ainsi, Gharsallah postule que le processus de production de signification subi les effets de la connotation, il y aurait donc dans l'agencement de l'exposition des sens premiers dénотatifs, habituellement intentionnels, et des sens seconds connotatifs qui peuvent être ou non intentionnels.

La connotation apparaît lorsqu'une unité de signification dénотative reçoit un signifié second appartenant à l'idéologie (un système de représentation), qui provoque des oppositions ou des articulations entre les éléments et produisent un système [...] (Gharsallah, 2009, p.36-37)

La mise en espace, exprimée en langage spatial et visuel, serait le lieu principal de la connotation tandis que la mise en exposition, résultat d'un travail de médiatisation, serait celui de la dénotation.

Par l'étude de différentes expositions, elle a mis en évidence l'articulation de trois types d'espace. L'espace empirique, cadre spatial perceptible qui comprend le « representamen » peircien, à partir duquel le visiteur est appelé à interpréter ce qu'il peut voir, toucher, entendre, voire sentir, en entrant en contact avec le dispositif expographique. L'espace conceptuel qui est l'espace de la représentation mentale construite à partir du référentiel, à la fois tributaire des habitudes sociales et des besoins créatifs individuels. C'est à ce niveau que se situent l'« objet immédiat », l'« interprétant » et le « ground » peirciens, qui sont des composants mentaux de représentation. L'espace référentiel qui, comme son nom l'indique, est l'espace des références puisées dans sa mémoire ou dans son imaginaire, pour construire le discours sur un objet donné. Il est situé dans un ailleurs temporel et spatial, en dehors de l'espace de l'exposition et correspond « l'objet dynamique » peircien, de cet espace émergeraient les connotations.

Son modèle d'analyse mobilise ces trois espaces puisque l'accès à l'espace référentiel se fait à partir de l'espace empirique de l'exposition et nécessite de passer par l'espace conceptuel. Encore une fois tripartite, cette explication de la complexité de la perception de l'exposition montre bien la nécessaire articulation entre la perception des choses, les représentations immédiates et les associations d'idées. Il révèle également l'adéquation de la théorie peircienne à l'étude de l'exposition.

Cette vision de l'espace d'exposition, porteur de sens par chaque geste de mise en exposition et en espace, associée à celle du fonctionnement social et médiatique donne finalement l'image d'un écosystème où chaque partie se rejoint pour former un tout qui fonctionne ensemble. Le fait que le parcours de visite implique le corps des visiteurs renforce cet effet de Gestalt de l'exposition (Falk et Dierking, 1992), évoquée également par Davallon quand il affirme que les

éléments divers d'une exposition constituent un tout cohérent qui possède ses objectifs et ses lois propres.

Cette vision globale de l'exposition peut se déporter aussi bien du point de vue de l'organisation de l'exposition que de l'expérience des visiteurs. Ainsi, Falk et Dierking (Falk et Dierking, 1992) vont identifier les interactions entre contexte social, contexte physique et contexte personnel.

« The museum experience occurs within the physical context, a collection of structures and things we call the museum. Within the museum is the visitor, who perceives the world through his own personal context. Sharing this experience are various other people, each with their own personal context, which together create a social context. » (Falk et Dierking, 1992, p. 5)¹²

Tout le fonctionnement de l'exposition apparaît comme tributaire des visiteurs et de ce qu'ils vont choisir de faire du message qui leur est communiqué.

1.4.5 L'espace d'exposition comme concept

En partant du musée en tant que lieu de communication mais aussi de délectation, il a été possible d'identifier le fort rapport, notamment des musées d'art, avec les objets. La relation esthétique semble être l'objectif de cette muséologie d'objets qui axe sur la rencontre émotionnelle et non sur la médiation des objets à l'aide d'un discours. L'exposition devient ainsi le lieu de rencontre entre objets et visiteurs.

Or, le discours de l'exposition est un texte ouvert qui joue sur plusieurs registres sémiotiques et permet donc une multiplicité d'interprétation ce qui peut la rattacher à la sémiologie illimitée de Peirce.

Ce sont les visiteurs qui, par leurs choix des morceaux de discours de l'exposition, vont créer leur propre vision de l'exposition à travers une déambulation qui fait

¹² « L'expérience muséale se déroule dans un contexte physique qui est une collection de structures et de choses que nous appelons musée. À l'intérieur du musée, se trouve le visiteur qui perçoit le monde à travers son propre contexte personnel. De nombreuses autres personnes partagent cette expérience, chacune avec son propre contexte personnel, qui ensemble créent un contexte social. »

intervenir le mouvement de leurs corps dans l'espace. C'est cette communication spatiale qui constitue le propre d'une exposition composée de différentes grammaires : spatiale, visuelle et textuelle.

Ainsi, la mise en scène esthétique et sensible des objets a pour but de faire passer un message aux visiteurs. Les différents composants de l'exposition alliés aux visiteurs et à leurs parcours forment donc un tout, une gestalt.

1.5 Conclusion

Le passage du jour à la nuit est un changement physique, de perception, et mental, d'idées, qui doit être étudié comme un écart, une différence entre deux situations données par le biais des sensations pour aboutir à un sens général donné à la visite.

Cela mène de fait à une approche de l'univers imaginaire de la nuit, propre à cet espace-temps, il pourrait devenir un marqueur de la présence de la nuit. Et en effet, il semble que l'idée du musée de nuit n'est pas neutre puisqu'elle véhicule un imaginaire particulier. Le lieu change, il revient à la vie comme le montre les exemples de la série puis du film *Belphégor*, de *La nuit au musée* mais aussi de la série de bandes dessinées commandées par le Louvre dont fait partie l'album d'Eric Liberge *Aux heures impaires*. Il existe donc un fond imaginaire caractéristique de la visite du musée la nuit qui puise lui-même dans le fond représentatif de la nuit.

Ainsi, pour percevoir l'ambiance de la visite nocturne et son impact sur l'expérience du visiteur, il faut s'intéresser aux sens et plus précisément à la perception sensorielle de l'environnement. L'approche qui semble la plus efficace pour étudier les perceptions et les sensations qu'elles entraînent est la phénoménologie. Celle-ci permet en effet de s'intéresser aux perceptions sans entrer dans le débat entre empirisme et cognitivisme ainsi que de conceptualiser le

passage des sens aux sensations. De plus, cette approche phénoménologique permet de comprendre la perception comme un assemblage de notions situées plus ou moins au premier plan de notre conscience. Cela rejoint l'analyse de l'expérience esthétique théorisée par Panofsky puis par Genette composée de plusieurs niveaux de significations selon que l'accent est mis sur un point d'intérêt de l'objet observé ou sur un autre mais aussi selon le degré d'interprétation utilisé. Cette première étape de l'étude des perceptions par la phénoménologie est ensuite relayée par Peirce qui, en classant et en analysant les sensations, décrit la création du sens. Cet auteur fait donc le lien entre phénoménologie et sémiotique dans la volonté de comprendre le sens donné à l'expérience de visite. L'étude sémiotique de l'exposition permet alors de repérer les nœuds de changement entre une visite de jour et de nuit qui pourraient expliciter la différence ressentie dans l'expérience de visite.

De plus, l'espace d'exposition est compris comme espace signifiant comprenant un discours ouvert passant par une grammaire composée de multiples registres sémiotiques : la mise en espace, les objets, les textes. La conception de l'exposition comme un espace médiatique d'expérience du monde permet de faire intervenir les éléments du langage de l'exposition comme faisant partie du contexte de création de sens. L'établissement de registres assure de pouvoir analyser l'influence de chacun d'eux sur le changement de perception entre jour et nuit.

En effet, ce processus de création de sens établi à partir des perceptions s'adapte au fait que, pour la thèse, l'expérience de visite est envisagée non seulement comme une expérience sociale en constante évolution mais également comme une relation esthétique aux objets passant principalement par les sensations, l'imaginaire et l'affectif. Voilà pourquoi, les résultats escomptés ne seront valables que pour la personne interrogée à ce moment précis où elle est interrogée, dans un instantané de visite. C'est la collection de ces instantanés de visite qui par rapprochement et comparaisons, pourront certainement expliquer ce qui est à l'œuvre pour le visiteur lorsqu'il visite un musée la nuit.

L'expérience de visite sera donc la résultante de la confrontation entre ce qui sera donné à voir et les visiteurs eux-mêmes, avec tout ce qu'ils apportent de connaissances et de questions. (Peignoux, Lafon et Vareille in Eidelman, J. et Van Praët, M., 2000, p. 159)

Les visions et représentations que les visiteurs ont du musée mais aussi leurs attentes et leurs motivations sont susceptibles de configurer leur expérience de visite. Autrement dit, c'est parce que les visiteurs s'attendent à un type de bénéfice à leur visite, qu'ils vont visiter d'une certaine manière, avec un état d'esprit particulier. La reconfiguration apportée par la nuit à l'exposition pourrait ainsi donner l'opportunité aux visiteurs d'expérimenter un certain type de visite, en de plus importantes proportions que le jour, notamment à la jonction qui s'effectue entre la visite de musée, comme activité de loisir et de détente, et l'espace-temps de la nuit, comme espace de temps libre.

Toutes ces informations sur l'expérience de visite incitent ainsi à repenser la méthodologie de l'enquête vers ces attitudes et attentions des visiteurs.

Ces différents points permettent de configurer la problématique de la recherche. À la base de toute la recherche est le postulat que la nuit est différente du jour et que de ce fait elle peut entraîner une expérience différente de la visite de musée.

La première question qui apparaît alors est de savoir en quoi cette expérience sensible de la visite de nuit est différente de l'expérience sensible de la visite de jour.

Cette question principale suppose que le changement de contexte de la visite (passage du jour à la nuit) et plus particulièrement le changement de luminosité (un degré de lumière mais aussi une qualité différente) met en jeu d'autres sensations, qui entraînent d'autres rapports aux objets, dont découlent d'autres interprétations et, finalement, un sens différent donné à la visite. Le tout selon une chaîne de création du sens à partir des sensations.

Dans ce cadre, l'analyse de l'espace-temps de la nuit a mis en évidence qu'effectivement le contexte de visite semble reconfigurer la perception de l'espace. L'analyse des registres sémiotiques de l'exposition par l'entrée de l'expérience des visiteurs intervient alors pour découvrir ces rapports nouveaux

aux objets et au lieu. Enfin, le processus de création de sens établi par la phénoménologie et schématisé par Peirce apporte les outils nécessaires à l'évaluation du changement de signification donné à l'expérience de visite de musée.

Avant de définir le lieu d'application du modèle de recherche, le chapitre II est l'occasion de revenir un instant sur le contexte de cette variation du sens en établissant un territoire d'investigation circonscrit.

CHAPITRE II

LA NUIT, CONSTRUCTION DU TERRITOIRE D'INVESTIGATION

Le premier chapitre a permis l'élaboration d'une contextualisation théorique de l'expérience éprouvée lors d'une visite de nuit basée sur la sensation et l'imaginaire de la nuit, sensibles à travers la perception de l'environnement. Plusieurs points importants pour l'étude ont émergé et doivent à présent être testés. Il faut maintenant construire un terrain d'investigation dont les modalités permettent de mettre en valeur les points théoriques. Autrement dit, il faut trouver une offre culturelle qui réponde aux besoins de l'enquête sans apporter trop de contraintes supplémentaires.

Pour trouver ce terrain propice, il est nécessaire de bien cerner ce qu'est une nocturne, c'est-à-dire comment elle se définit suivant les différents acteurs qui y participent. Dans cet objectif, il s'agit de situer les différentes pratiques de l'offre culturelle nocturne, et de voir leur rapport à la temporalité de la nuit puis, à l'aide ces données, de circonscrire un terrain adapté à l'étude de la pratique nocturne qui aura été choisie.

Le chapitre II tente de répondre à trois questions principales : comment définir l'offre culturelle nocturne, qu'est-ce qu'une nocturne du point de vue de la temporalité et comment cela s'accorde-t-il à la définition donnée par l'offre culturelle, enfin, quel est le lieu le plus propice pour conjuguer l'étude d'une nocturne culturelle intégrant la nuit avec les contraintes de l'étude.

Dans cette optique, il est nécessaire de commencer par une clarification des termes nuit, nocturne et soirée. En effet, les visites de musée la nuit sont qualifiées de « nocturnes » et, si leurs limites temporelles peuvent varier, elles s'établissent globalement de 18h à 23h. Il faut donc définir cette période temporelle, correspondant à la soirée, par ses rapports à la fois avec la nuit et avec la nocturne. Ce balisage des termes permet ensuite de pouvoir établir un panorama des activités culturelles proposées en « nocturnes ».

Un des évènements nocturnes les plus importants concernant les musées est la *Nuit européenne des musées* ; une enquête réalisée en 2012 permet de comprendre ce qui est à l'œuvre dans l'attraction du musée la nuit.

Après ce repérage des pratiques muséales nocturnes, il est possible de passer à l'établissement d'une méthodologie qui prenne en compte plusieurs points importants concernant les visiteurs de musée. Ces caractéristiques de l'expérience de visite sont développées avant d'établir une méthodologie proprement dite. Une première méthode d'enquête est ensuite testée sur un terrain préliminaire au Centre Pompidou. Les résultats apportés par cette enquête font apparaître des limites qu'il faut dépasser au moyen d'un nouveau protocole de recherche.

À l'aide de toutes les données recueillies sur les pratiques de la visite de musée la nuit et sur la méthodologie nécessaire à la résolution de la problématique, il s'avère finalement possible d'établir un terrain de recherche adéquat au musée du Louvre.

2.1 Les pratiques culturelles nocturnes

L'enjeu de la thèse est de comprendre la différence d'expérience de visite qui existe au sein d'une pratique culturelle lors du passage du jour à la nuit. En raison des caractéristiques de l'exposition muséale, il a été choisi d'analyser la variation dans ce contexte.

Il se pose alors différentes questions de terminologie mais aussi de communication autour de ces visites dans la nuit. Quels sont les termes désignant ces pratiques et par qui sont-ils employés ? Quelle est l'image associée à ces pratiques ? Le poids des représentations de la nuit agit-il sur la communication de ces visites nocturnes aux publics ?

Quelques études de cas serviront de base à cette réflexion : les nocturnes du musée du Louvre et la *Nuit européenne des musées*.

Un autre point important est la définition des marges de la nocturne en tant que pratique culturelle et plus précisément d'interroger son dispositif technique : l'éclairage artificiel. En effet, la nocturne en tant qu'activité culturelle n'existerait pas sans la lumière et il se trouve qu'éclairer n'est pas un geste neutre mais, bien au contraire, un geste porteur de signification. L'impact fort de l'éclairage dévoile que la recomposition de l'environnement obéit à certaines règles, en particulier dans le milieu de l'exposition et plus largement du patrimoine. Prendre en compte ces règles revient à mieux comprendre le langage de l'exposition muséale et par conséquent sa perception par les visiteurs. Or, c'est la variation de l'interprétation de ce langage qu'il faut atteindre pour comprendre la différence entre une visite de jour et une visite de nuit.

2.1.1 Nuit, nocturne, soirée

La recherche se heurte à une ambiguïté des termes « nuit », « nocturne » et « soirée », qui entraîne la nécessité d'une définition claire de ces termes et de leur emploi dans la thèse. Chacun d'eux est avant tout considéré dans cette recherche comme appartenant à un domaine d'étude précis : la nuit pour l'impact contextuel et idéal sur les visiteurs ; la nocturne en tant que terme avant tout employé par les institutions pour désigner les événements se déroulant la nuit ou voulant s'y rapporter qui, dans l'étude, désigne les ouvertures de musées le soir en tant qu'horaire aménagé ; la soirée qui fait appel à un temps social bien particulier en tant que fin des activités de la journée et début d'une période de liberté, elle marque la transition entre jour et nuit et est globalement le temps des ouvertures nocturnes. Cela revient à faire ressortir un terme conceptuel, un terme communicationnel et un terme temporel. Il est utile de comprendre l'organisation de ces termes entre eux, puis, ce qu'ils englobent.

Dans un premier temps, il faut donc situer temporellement la période de la soirée et ses rapports avec la nuit et le jour ce qui mène naturellement à la nocturne et ses rapports à la nuit et à la soirée par le biais des activités disponibles.

La nuit est avant tout considérée comme un espace-temps indépendant qui permet à la société de s'exprimer d'un point de vue individuel, se différenciant ainsi du jour par une plus grande liberté et un mode plus sensible de rapport au monde. En même temps, et peut-être à cause de ces caractéristiques, elle est constamment opposée au jour surtout dans un rapport à la lumière. Cette opposition mène, comme cela a été vu au précédent chapitre, au système antinomique de la lumière face à l'obscurité. Il semble donc que ce soit cet axe fondamental qui permette de toucher au sensible, à l'imaginaire de la nuit et aux associations d'idées de cet espace-temps. La présence de la nuit pourrait donc se faire sentir à travers la subjectivité et l'intimité mais aussi par la transgression et le privilège ou encore la magie et le mystère. Ces représentations étant supportées par le noir de la nuit, sa toile sombre, support de développement de la fantasmagorie. Autant d'implications qui pèsent sur la définition de la soirée.

La soirée en elle-même est une zone de passage entre jour et nuit, ni tout à fait jour, ni tout à fait nuit, dont la temporalité varie selon les saisons. Autrement dit, la soirée est ici considérée comme la période d'activité liée au soir qui est lui-même, selon le CNRTL¹³, « la fin de la journée, annoncée par la tombée du jour et le coucher du soleil; première partie de la nuit ». La soirée est par conséquent définie par la période temporelle correspondant à la fin des activités diurnes jusqu'au coucher du soleil, période qui coïncide avec l'arrivée de la nuit noire. Il s'agit donc d'une période marquée par l'arrêt des activités d'une part, et de l'autre par la baisse graduelle de luminosité et le démarrage des éclairages électriques. Elle est très courte en hiver où le soleil commence à se coucher entre 17h et 18h et très longue en été où il se couche entre 21h et 22h. Or, il se trouve que la période horaire entre 18h et 22h est celle la plus active de toute la nuit, au quotidien. C'est donc particulièrement dans cette période de transition que peuvent s'analyser les changements de considération et d'utilisation de l'espace nocturne.

¹³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé en 2005 par le CNRS ce site internet fédère au sein d'un portail unique, un ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue, www.cnrtl.fr.

La soirée est à la fois la transition entre des activités diurnes et nocturnes et la période de tombée de la nuit et c'est par rapport à cette soirée qui s'écoule de 18h à 22h, que la nocturne, qu'activité, prend place. Elle se développe alors dans deux contextes : la soirée-jour et la soirée-nuit. En effet, venir visiter en soirée en été équivaut à venir visiter alors qu'il fait encore jour et que le soleil se couche mais venir visiter en soirée en hiver équivaut à visiter pendant la nuit. Ainsi, en été, la nocturne est totalement englobée dans la période de coucher du soleil avec ses jeux de lumière, alors qu'en hiver elle va être totalement dans la nuit. Ce changement de contexte temporel et lumineux ne change en rien les activités annuelles proposées par la nocturne, qu'elle soit commerciale ou culturelle.

La nocturne se définit, par rapport à la soirée, comme l'activité qui se superpose à cet espace-temps entre jour et nuit. Elle commence avec le coucher du soleil et continue, en théorie, bien après la soirée, toute la nuit.

À l'origine, la nocturne est un espace définit par la présence de la nuit, comme le confirme l'étymologie du terme qui apparaît au XVIII^e siècle et désigne « une activité se déroulant de nuit ». Cette invariance de la nocturne par rapport au contexte où elle se déroule, soirée plutôt lumineuse ou nuit noire, est sûrement due au fait que quelle que soit la période, les activités de soirée sont tributaires de la présence d'un éclairage qui permet de pallier le déclin ou l'absence de la lumière solaire. Sans éclairage, les activités risquent d'être réduites voire suspectes, en tout cas en marge de l'ordre social. Ainsi, la donnée principale de l'espace nocturne est l'arrivée de la lumière artificielle, qui conjure la peur des ténèbres et permet la poursuite d'activités. La perception de la lumière reste la base de ce qui est vu et ressenti.

De ce fait même, l'histoire des ouvertures nocturnes est liée à celle de l'éclairage public, et à son importance symbolique. La mise en lumière des villes ne fait pas que transformer des espaces noirs menaçants en des lieux de promenade, elle introduit également l'ordre et le contrôle social du jour dans la nuit.

Cette conquête de l'éclairage artificiel s'est déroulée en trois grandes étapes : celle avant la découverte du feu et de sa maîtrise où l'homme est une proie comme les autres pour les prédateurs nocturnes ; celle de la domestication du feu qui génère une organisation sociale autour du foyer où l'extérieur noir est toujours menaçant, cette longue période est marquée par les contes et légendes populaires racontées lors des veillées et mettant en scène fantômes, sorcières et loup-garou ; enfin l'étape des découvertes au XIXe siècle, celles du pétrole, du gaz puis de l'électricité qui libèrent progressivement de la domination du soleil et de la précarité des flammes.

L'éclairage urbain se développe en suivant ces trois étapes et ce bien plus rapidement qu'en campagne. Les villes sont en effet éclairées très tôt puisque déjà saint Louis au XIIIe siècle justifie le recours à l'éclairage artificiel dans une ordonnance royale, un guet équipé de chandelles sera même institué au XIVe siècle. Pendant ces premiers siècles d'éclairage, Schivelbusch (1993) indique qu'il ne s'agissait pas vraiment d'éclairer la rue mais plutôt de marquer chaque maison par des lumières indiquant leur position pour introduire dans la ville nocturne structure et ordre. La mise en lumière des villes répond donc avant tout à des besoins de contrôle et de maintien de l'ordre.

Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle que des innovations techniques permettent d'améliorer l'éclairage des rues qui s'épanouit réellement au XIXe siècle. La première amélioration est la lampe à réverbère, lampe à huile munie d'un réflecteur en métal argenté, tout de suite suivie de l'éclairage au gaz, puis de l'électricité qui se généralise entre 1900 et 1920. Or, c'est bien cet avènement de l'électricité qui change véritablement la donne et transforme les nuits car, là où l'électricité éclaire, l'œil voit comme en plein jour, c'est-à-dire qu'il voit avec les cônes destinés à percevoir la lumière du jour, tandis qu'à la lumière d'une lampe à gaz, il voyait avec les bâtonnets. Cette amélioration de la vision nocturne permet une appropriation fulgurante du temps de la nuit par, à la fois la continuité des activités du jour, mais aussi, par l'arrivée de nouvelles possibilités d'activités festives. La nuit est désormais annexée par le corps social comme le montre l'exemple de Paris, une des premières grandes villes à illuminer ses monuments,

notamment la tour Eiffel à l'occasion de l'exposition universelle de 1937 ainsi que d'autres monuments considérés comme remarquables : la Madeleine, l'Opéra, l'Arc de Triomphe et Notre-Dame de Paris.

À partir de là, la lumière ne cesse de progresser vers une mise en valeur des villes et de leur patrimoine. De nos jours, la lumière électrique est devenue un matériau à part entière qui permet de montrer, de révéler un paysage ou un monument autrement que de jour, sous la lumière solaire.

Ainsi, l'éclairage public électrique s'il a d'abord été pensé comme éclairage sécuritaire puis fonctionnel est aujourd'hui devenu un enjeu de promotion de l'image nocturne des villes. En effet, la lumière peut donner forme au lieu en créant des zones d'attraction et de répulsion grâce au jeu de l'alternance des clairs et des sombres, des blancs et des noirs, ainsi que par des juxtapositions ou des oppositions, des transitions nuancées ou nettement tranchées. C'est par cette configuration que le regard est soumis à un itinéraire rythmique. Les plans et surfaces de lumière jouent un rôle « attractif » instantané, tandis que les plans d'ombre jouent un rôle « répulsif ». Le regard est guidé par cette architecture, passant du clair au sombre permettant d'explorer et d'exprimer des choses impossibles pour la lumière solaire. Dès lors, la caractéristique principale de l'éclairage artificiel est la maîtrise des ombres et de la lumière. La conception lumière est donc naturellement marquée par les arts du spectacle dont elle est issue. Et à la suite d'Alekan, chef opérateur en cinéma, les professionnels affirment les dimensions perceptives et psychologiques de l'éclairage. Pour eux, la lumière ne permet pas que de voir, elle a aussi le pouvoir de transformer notre perception.

« Éclairer » en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, « illuminer » ou mieux « luminer » ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir. Ce sont ces deux actes, l'un technique, l'autre artistique, intimement amalgamés, qui font surgir du néant de l'obscurité, par la volonté des artistes manipulateurs de la lumière, les images offertes aux spectateurs. (Alekan, 1991, p. 8)

C'est-à-dire que par son côté technique, de support d'informations perceptuelles, la lumière nous donne à voir tandis que par son côté artistique, elle retransmet des émotions, du sens. Il suffit donc de jouer sur certains aspects techniques de la lumière, direction ou couleur par exemple, pour changer la façon dont une chose est perçue. La mise en lumière devient ainsi une construction émotionnelle de l'espace par la création d'une ambiance lumineuse.

Cette utilisation de la lumière permet dès lors d'envisager l'éclairage artificiel comme un dispositif technique des visites nocturnes.

Plusieurs usages sont attribués à la mise en lumière patrimoniale et culturelle. Le premier usage est d'être un élément de signalisation et d'orientation. L'éclairage des lieux permet de se diriger et d'être dirigé, il guide, indique et montre, à la manière d'une médiation. Le deuxième usage se rencontre plutôt en dehors du musée, l'éclairage devient l'évènement en lui-même, passant de simple médium à un spectacle recomposant son environnement comme lors de la *Fête des Lumières* de Lyon ou encore de *Chartes en Lumières*.

Entre ces deux marges extrêmes, des niveaux intermédiaires peuvent être identifiés. Certaines mises en lumière celui se rapproche d'un éclairage de spectacle dans le sens où elles sortent de l'ordinaire. Il s'agit alors d'un éclairage festif comme les éclairages aux flambeaux ou aux chandelles dans les monuments historiques. L'étude de l'influence d'un éclairage aux chandelles dans un château sur les visiteurs a été étudié (Germain, 2008). Il s'agissait des *Visites aux chandelles* du château de Vaux-le-Vicomte, en Seine-et-Marne qui ont montré que la perception et la compréhension du lieu par les visiteurs changeait par le simple fait d'éclairer le château et les jardins avec des chandelles, ce qui leur donnait l'impression de littéralement voyager dans le temps. Ainsi, cette simple reconstitution de l'éclairage « d'époque » du château entraîne une reconstitution mentale du mode de vie de cette époque. Dans ce cas, l'éclairage peut donc être considéré comme un vecteur d'émotions et de connaissances.

L'autre niveau, qui cette fois s'approche plus d'un éclairage purement utilitaire, est celui employé dans les musées qui est un compromis entre mettre en valeur les œuvres, les conserver et en permettre une bonne lecture.

Il existe donc deux logiques d'éclairage en rapport à la mise en valeur du patrimoine culturel, le muséal voire muséographique et le proprement patrimonial.

L'éclairage muséal a été très étudié par les muséographes et les éclairagistes qui en ont une pratique professionnelle. Il doit répondre au cahier des charges : permettre de voir, montrer un objet mais aussi lui donner du sens. Une certaine qualité de l'expérience visuelle des visiteurs, tant sur le plan sensoriel que cognitif, est donc recherchée lors d'une mise en lumière muséographique. De plus, il ne faut jamais oublier la nécessité de jouer de cette lumière en fonction des impératifs de conservation de l'objet de collection, ce qui est une contrainte importante. Il semble que parmi les éclairages muséaux, ceux des expositions temporaires et permanentes n'appliquent pas toujours les mêmes moyens. Une exposition temporaire permet une plus grande liberté dans la création d'une lumière dans la mesure où il s'agit d'une expérience immersive de courte durée. En revanche, un éclairage de collections permanentes doit demeurer pérenne et par-là être plus discret, sauf si la muséographie s'oriente vers une expérience spectaculaire ou immersive.

L'éclairage permet donc de voir les œuvres, de les mettre en valeur, de les transformer et leur donne un sens, l'œuvre surexposée sera l'objet principal de la salle, celui qu'il faut regarder, alors qu'à l'inverse, l'œuvre placée dans un coin et peu exposée sera laissée de côté. Dans une exposition, la lumière est donc un des mediums essentiel de transmission de sens, elle est autant un instrument d'orientation spatiale que de connaissance. Pour reprendre les termes de Courchesne, « La lumière est à la base de ce qui compte dans l'expérience du visiteur. Elle est le fondement même de l'expérience visuelle. » (Bergeron, 1992, p.21). De plus, grâce à la fonctionnalité de la lumière artificielle, on peut construire l'espace, y déployer la thématique de l'exposition, marquer des

transitions et contrôler la circulation des visiteurs. Elle est un outil multifonctionnel pour la muséographie : fonction de sécurité du public à travers le repérage des lieux et la facilitation de la circulation ; fonction de mise en valeur de l'exposition ; fonction de transmission d'informations touchant directement à la qualité de l'expérience des visiteurs, tant du point de vue sensoriel que cognitif.

L'éclairage permet ainsi de construire l'exposition par ses effets, d'accentuation, d'ambiances et de marquage, des différents thèmes de l'exposition. Il participe au rythme du parcours d'exposition et lui procure soit de l'unité par une ambiance, soit de la diversité par des ruptures thématiques. Il est dès lors possible de marquer des transitions, de régénérer l'attention du visiteur, de le reposer ou encore de chercher à maintenir sa curiosité en éveil.

Cette intensité lumineuse est dirigée en fonction des besoins des concepteurs de l'exposition et des réactions qu'ils espèrent déclencher chez les visiteurs. Ainsi, dans l'obscurité les visiteurs sont privés d'informations visuelles sur ce qui les entourent, ils doivent s'en remettre à leur imagination pour donner une forme et un sens à leur environnement immédiat ; hésitants dans leurs mouvements, ils font aussi une interprétation subjective du contexte, y mêlant des idées préconçues, leurs peurs et leurs fantaisies. En revanche, en pleine lumière, les données visuelles peuvent être si abondantes que les visiteurs, libres de leurs mouvements, développent une relative insensibilité et une distance critique par rapport à ce qui les entoure ; leur interprétation du contexte est alors plus objective.

Dans le contexte du musée, ces situations extrêmes sont rares, il importe toutefois de retenir que, en fonction des objectifs d'une exposition et de la nature de l'expérience physique et intellectuelle qu'elle commande, le contrôle de l'intensité lumineuse ambiante représente un moyen non négligeable de la mise en exposition. En effet, la subjectivité d'un observateur est inversement proportionnelle à la quantité de lumière ambiante.

L'éclairage patrimonial est également une caractéristique des visites nocturnes et se déploie plutôt sur les façades de monuments et d'églises. Il crée ainsi une nouvelle ville lumineuse.

Il participe aussi de l'effet sensible de la nuit en tant que contexte de la visite nocturne. Tout comme pour l'éclairage muséal, l'éclairage des centres villes et monuments est le fait d'agences spécialisées, publiques (comme le Centre de Recherche sur les Monuments Historiques) ou privées qui sont pour la plupart regroupées au sein de l'Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes. La littérature sur ce sujet est d'ailleurs globalement le fait de ces professionnels qui sont urbanistes, éclairagistes, architectes, scénographes ou bien encore ethnologues. Eux aussi doivent répondre à des contraintes de techniques et de sens puisqu'un monument historique est un objet architectural et historique singulier. Il n'a pas été conçu pour intégrer de l'éclairage artificiel, ce qui pose des difficultés techniques et artistiques d'intégration, pour ne pas éblouir, pour respecter la couleur des matériaux, pour révéler l'architecture, les décors et la statuaire, tout en restant proche de quantités de lumière évocatrices de l'ambiance des lieux de l'époque où l'éclairage principal était celui de la cheminée ou la torchère.

Lors d'une étude menée par le CRESSON¹⁴ (Fiori, Rémy, et al., 2008) sur des projets d'éclairage urbains réalisés par des étudiants, quatre grands types de « gestes lumières » avaient été répertoriés. Le premier type est celui des gestes qui exploitent la lumière sous un angle essentiellement visuel et graphique. Dans ces cas, la lumière matérialise des objets, trace des lignes et délimite des surfaces. Le deuxième type est celui des gestes où la lumière est convoquée comme élément de composition urbaine. Ces gestes se manifestent soit en plan lorsqu'ils mettent visuellement des espaces en relation en rendant visible la trame urbaine, soit en perspective, lorsqu'ils construisent un paysage en permettant une orientation de l'espace qui fonde un « sens de lecture » notamment par des points de vue privilégiés. Le troisième type est celui des gestes visant, par l'éclairage, à installer ou à conforter des usages, les mettre en lumière leur donne ainsi une place dans le fonctionnement général de l'espace. Le dernier type est celui des gestes engageant essentiellement la dimension imaginaire véhiculée par la lumière, et c'est celui qui paraît le plus intéressant par rapport à la nuit, avec ces gestes, la lumière va se

¹⁴ Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

focaliser sur les éléments qui ont une capacité d'évocation imaginaire forte dans le but de livrer un message.

Il apparaît que ces quatre gestes peuvent se retrouver mêlés dans une exposition puisqu'à la fois la lumière y matérialise des objets et délimite des surfaces. La lumière devient alors un élément de composition participant d'une lecture au sein du sens voulu par le concepteur du parcours d'exposition, le point de vue privilégié étant souvent utilisé dans les musées, tout ceci dans le but de participer au message de l'exposition.

L'éclairage patrimonial paraît donc osciller entre deux tentations, l'une utilitaire et l'autre spectaculaire. Cela semble se manifester dans la différence entre un éclairage intérieur qu'il soit celui d'un musée, exposition permanente ou temporaire, et un éclairage extérieur, celui d'un monument en particulier ou d'un centre-ville. Le corollaire de cet éclairage nocturne, et sa principale caractéristique face à un éclairage solaire zénithal, c'est la création de jeux d'ombre et de lumière. La plupart des concepteurs lumières tombent d'accord, avant tout, sur le fait que la lumière doit apporter du rêve et de la magie, au-delà de la lecture architecturale et historique. Ceci signifie que la lumière a plusieurs aspects, elle est fonctionnelle, esthétique, décorative, signalétique, festive, poétique ou encore ludique. Toutefois, cette lumière n'est vraiment efficace que si elle est mariée à l'ombre qui lui permet de centrer sur un point particulier. Un principe de la perception visuelle veut que la plupart des éléments peuplant notre champ visuel restent en dehors de l'expérience perceptuelle et que seuls ceux qui présentent une ambiguïté demandant à être résolue arrivent jusqu'à notre attention. La lumière peut aider à capter cette attention. Voilà pourquoi l'importance des ombres en éclairage est fondamentale, non seulement elles permettent de modeler les formes et d'accentuer le relief mais elles offrent aussi, par ce qu'elles cachent, des trous sémantiques que le visiteur s'emploie, consciemment ou non, à remplir. Ce jeu possible avec la signification de ce qui est montré au visiteur contribue à enrichir son expérience perceptuelle.

L'éclairage est donc important pour comprendre une nocturne, il fonctionne selon diverses modalités mais surtout permet la mise en place d'activités pendant la nuit. Grâce à lui, une certaine conquête économique de la nuit a pu être menée, ce qui a forcément entraîné un phénomène de grignotage d'un « temps mort » originellement consacré au repli dans l'intimité et au sommeil. La nocturne est la marque de cette transformation de la nuit en espace social permettant non seulement l'organisation d'événements festifs éphémères, comme les nuits thématiques, mais aussi la poursuite des activités diurnes, comme les nocturnes commerciales des grands magasins. La nocturne caractérise donc une période d'activités et de luminosité, de travail et de fête. Elle semble s'adapter aux images de l'espace-temps de la nuit. D'ailleurs, si la nuit est aussi bien perçue comme une période de repos, de fête, de socialisation et de bravade d'interdits, ces activités semblent s'échelonner des premières heures de la soirée au petit matin. À chaque tranche horaire, les activités et le comportement humain varient. Ainsi, les marges de la nuit, la soirée et le petit matin, permettent la coexistence d'activités du jour, qui s'étalent, et d'activités de nuit, liées au loisir. La vraie nuit urbaine se limite entre 1h30 et 4h30 du matin. La nocturne en tant que siège d'activités n'est donc plus dans l'ancienne nuit mais dans la nouvelle nuit qui possède les attributs de la soirée. En effet, les nocturnes culturelles participent à la fois de ces activités diurnes se prolongeant, comme pour les élargissements d'horaires d'ouvertures des musées, et à ces activités proprement nocturnes, de fête, comme la *Nuit européenne des musées*.

Gwiazdzinski voudrait voir dans ce grignotage du temps nocturne par des activités originellement dévolues à la période du jour une « diurnisation » de la nuit, c'est-à-dire une négation de ses caractéristiques pour la transformer en jour. Ce point de vue néglige toutefois l'état d'esprit et le ressenti des noctambules, visiteurs aussi bien que consommateurs. Quelle que soit l'activité, si elle est exercée à un moment inhabituel, dans un cadre différent, ici de nuit, elle prend une coloration différente de sa conduite pendant le jour. Cette poursuite des ouvertures dans les heures de fermeture conserve un esprit d'occasion, d'opportunité. Il ne s'agit pas là d'une diurnisation de la nuit, en tout cas d'un point de vue perceptif, sensitif et

imaginaire. En effet, la présence de la nuit, le fait de faire quelque chose alors qu'il fait nuit, une chose qui aurait été réalisable de jour, cela n'est sûrement pas anodin. C'est ce que la thèse veut démontrer avec l'exemple des ouvertures nocturnes muséales.

D'ailleurs, l'attitude adoptée dans la nuit est considérée comme différente de celle du jour par de nombreux chercheurs, sociologues et historiens. La libération des activités diurnes permet aux personnes d'user de leur temps nocturne comme bon leur semble. Ce qui les mène à une attitude de promenade, de décontraction voire de délectation autour du paysage mis en lumière. Le calme de la nuit inciterait donc à la promenade ce qui rapprocherait le noctambule d'un touriste.

Ce sentiment engage donc la pérennisation d'une nouvelle plage horaire pour prolonger les activités, plutôt de loisir, un temps social semblable au dimanche ancré dans la spirale de l'accélération du rythme de vie qui, selon Rosa (2010), tient sur le paradoxe que le gain de temps libre doit être comblé par des activités diverses ce qui entraîne la sensation de disposer d'encore moins de temps qu'avant. Leccardi (2011) fait à ce propos une analyse historique de l'accélération sociale, qui n'est pas un phénomène nouveau mais qui a subi une augmentation ces dernières années. Cela serait lié à la mondialisation puisque pour que le capital circule plus vite, les marchandises, les personnes et les informations circulent plus vite et par conséquent, le rythme de vie s'intensifie.

L'accélération est, nous l'avons vu, un processus qui remonte au moins à deux siècles, mais qui, dans les dernières décennies, est devenu central et stratégique avec la diffusion massive et envahissante des nouvelles technologies de l'information et les possibilités que ces technologies apportent, grâce à la vitesse, à des espaces économiques et financiers de plus en plus vastes. (Leccardi, 2011)

En partant de ce constat, il apparaît que cela influence la vie quotidienne vers tout ce qui permet d'aller plus vite, de ne pas perdre de temps. Toutefois, pendant que l'économie de temps est permise par la rapidité des nouvelles technologies, de façon apparemment contradictoire, l'impression de ne pas avoir assez de temps pour faire ce qui est nécessaire augmente. C'est à partir de ce paradoxe que Rosa élabore sa vision de la « société de l'accélération ». Pour lui, l'accélération

technologique entraîne l'accélération du rythme de vie, comme une mauvaise habitude prise du travail et ramenée dans la sphère privée.

De plus, puisque le rythme d'augmentation des loisirs disponibles augmentent plus que la quantité de temps libre disponible libéré par l'accélération technologique, une raréfaction des ressources temporelles apparaît et donc, une élévation du rythme de vie, pour pouvoir tout faire.

Or, en se basant sur les travaux de Schulze, Rosa indique que le rythme de vie ne se mesure pas seulement au nombre des épisodes d'actions, délibérés, mais aussi par la quantité d'expériences vécues, y compris des expériences passives et subjectives.

Car tandis que ces expériences vécues ne peuvent pas toutes être désignées comme des actions, ce sont elles, pourtant, dont la qualité et la quantité constituent selon G. Schulze le centre de la vie sociale dans la « société du vécu » et c'est sur elles que se focalise la définition de la « vie bonne » : *plus on peut multiplier, dans un temps réduit, le nombre d'expériences vécues visant à enrichir notre vie intérieure, et mieux c'est*, telle est, aux yeux de G. Schulze, la maxime culturelle de notre société. (Rosa, 2010, p. 155)

Il semblerait donc que ce soit cette accélération sociétale qui se manifeste dans les ouvertures nocturnes, or, le fait de sortir en nocturne pourrait paradoxalement permettre de vivre une suspension du temps. Dans ce sens, la nocturne pourrait fonctionner comme un récit utopique.

Les utopies se donnent souvent à voir en effet dans des espaces (discursifs au premier chef) où le temps subit des recompositions majeures : il s'étire, se fragmente, se disperse, s'évanouit. Parfois, c'est la notion même de temps qui est tout bonnement abolie. (Lallement et Ramos, 2010)

Les utopies deviennent en ces temps de crise, de mondialisation et d'accélération comme des espaces de décompression et de détente.

Pour Rosa, les allocations de ressources temporelles, les activités auxquelles le temps va être dédié, dépendent de considérations portant sur trois niveaux :

[...] le temps que tout individu passe à son travail, avec sa famille, à des activités de loisir et à prendre soin de son corps dépend de ses routines quotidiennes, de ses perspectives de vie et de ce qu'il considère comme

« opportun », ce que sont pour lui, autrement dit, les exigences du présent et de l'avenir. (Rosa, 2010, p. 22)

Il existe par conséquent une division du temps suivant des types d'activités. Cette division répond à des objectifs et à des volontés de construction des identités. Les nocturnes, en tant que suspension du temps, participeraient donc d'un besoin créé par l'accélération. Il y aurait une dynamisation de l'identité ou du soi et une certaine relativité de la personnalité suivant le contexte.

[...] les sujets seraient encore dans une large mesure définis par leurs rôles, leurs relations, leurs convictions, et c'est à partir d'eux et en eux qu'ils acquerraient leur compréhension d'eux-mêmes [...] » (Rosa, 2010, p.182)

Les identités reposeraient ainsi sur une base qui pourrait se transformer suivant les rôles adoptés dans telles ou telles situations.

Notre perception de *qui nous sommes* (donc de notre identité) dépend directement de notre rapport à l'espace, au temps, à nos contemporains et aux objets de notre environnement, autrement dit à nos actions et à nos expériences. (Rosa, 2010, p.275)

Suivre ce raisonnement implique que le comportement des visiteurs pourrait varier en fonction du contexte de visite, du rapport à l'espace de l'exposition, au temps dans lequel s'inscrit la visite et s'adapter aux autres visiteurs. Il en résulterait une expérience différente entre jour et nuit.

Comme le dit par exemple D. Kellner, « l'identité, aujourd'hui [...] devient un jeu librement choisi, une présentation théâtrale de soi, dans laquelle chacun peut paraître sous une multiplicité de rôles, d'images et d'activités, sans trop se préoccuper des modifications, des transformations, ni des changements dramatiques ». (Rosa, 2010, p.277)

Les visiteurs joueraient donc un certain rôle selon ce qu'ils recherchent et selon leur environnement qui renverrait à une certaine image d'eux-mêmes en tant que visiteur de nocturne et ce que cela représente dans leur société.

La nuit, la soirée et la nocturne forment donc un trio imbriqué complexe à séparer. L'attribution d'un domaine d'action spécifique à chacun de ces temps permet de

lever l'ambiguïté. Pour la recherche, la nuit correspond ainsi à un univers mental alors que la soirée est une période temporelle variante qui est fortement liée à la lumière et que la nocturne se déroule pendant cette soirée, de jour ou de nuit, et est marquée par de nombreuses activités qui renvoient à l'univers idéal de la nuit. La nuit influence par conséquent la période nocturne par son imaginaire et la soirée par l'apparition du temps libre et du loisir. Le fait que la plupart des visiteurs rencontrés viennent au musée en nocturne en sortant du travail et avant d'aller dîner ou de rentrer chez eux confirme cet état de fait.

Au vu de ces résultats, les visiteurs de nocturne devraient faire appel à des éléments caractéristiques de cette période de temps comme l'utilisation de l'imagination ou l'appel aux sens plus qu'à la raison. Quant à la visite en soirée, elle devrait ajouter des notions de loisir, de détente ou de relaxation. Cette période est avant tout un temps pour se relaxer en exerçant une activité de loisir, cela influence logiquement le visiteur dans sa vision du lieu. De plus, cette vision est conditionnée par la mise en lumière, d'abord de la ville, première étape avant d'arriver au musée, ensuite du musée et de l'exposition elle-même. Ce rapport de la lumière à la nuit participe de la création d'une ambiance particulière et manifeste le décalage de l'ouverture nocturne par rapport à la journée en amplifiant l'effet de vision différente d'un lieu et d'une ville.

2.1.2 L'offre culturelle nocturne

Comment se décline l'offre culturelle nocturne ? La réponse à cette question suppose d'avoir un panorama des pratiques nocturnes et de leurs déclinaisons. Cela permet d'établir des typologies de nocturnes qui facilitent le choix du terrain. Mais obtenir cette réponse suppose également une deuxième étape. Au-delà de la classification de ces offres, il convient d'analyser les moyens qu'elles emploient tant du point de vue communicationnel que du point de vue référentiel. Cela suppose cette fois de s'intéresser non à la forme de ces offres nocturnes mais au contenu. Existe-t-il un imaginaire propre aux nocturnes

culturelles ? Bref, il s'agit d'étudier comment se manifeste l'offre culturelle et quels moyens elle emploie pour attirer les visiteurs.

Quelques auteurs se sont déjà penchés sur cette question de l'animation culturelle nocturne, notamment avec l'éclairage artificiel patrimonial, leur optique était plutôt utilitaire et liée aux problématiques touristiques.

Ainsi, Ebrard (1998) dans un rapport pour le Ministère du Tourisme a établi une définition large des animations nocturnes. Il s'agirait d'un « terme générique des manifestations de type divers destinées à créer, la nuit, la vie dans la ville ou les sites » (*ibid.*, p.11). Puisque les nocturnes se développent dans le monde culturel en prenant diverses formes, elles rendent nécessaire une tentative de classification. Ebrard avait déjà établi quatre catégories pour caractériser les animations nocturnes, d'un point de vue touristique, principalement attachées aux sites patrimoniaux.

- La première catégorie concerne le spectacle évènementiel ou festif qui emploie de gros moyens pour une unique soirée et qu'il qualifie de feux d'artifices modernes. Du point de vue des musées, cette catégorie rejoint les événements ponctuels d'envergure nationale tels que la *Nuit européenne des musées*.
- La deuxième catégorie est celle du spectacle où le lieu devient théâtre ; dans ce cas, le site est davantage considéré comme un cadre pour une représentation d'acteurs qui cette fois peut être reproduite plusieurs soirs. Les visites costumées et théâtralisées des monuments entrent dans cette catégorie.
- La troisième catégorie est celle du spectacle avec figuration, qui puise son sujet dans l'histoire des lieux et privilégie l'évocation visuelle avec figurants. Il s'agit encore une fois de représentation théâtrale mais à plus grande échelle dont il existe plusieurs exemples dans les sites historiques, comme à Provins. Cela rejoint un peu le parc à thème.
- Enfin, la dernière catégorie correspond au Son et Lumière, qui est, selon Ebrard, à l'opposé des autres formes d'animations nocturnes dans la

mesure où il repose essentiellement sur le caractère unique d'un lieu exceptionnel. De plus, il doit être représenté chaque soir sur une longue période.

Cette étude datant de 1998 et s'axant principalement sur les sites patrimoniaux est intéressante car elle suppose qu'il faut prendre en compte plusieurs points pour établir une typologie des nocturnes tels la durée de l'opération, son animation et son rapport au lieu. Il semble toutefois bon de la réactualiser en intégrant également les musées qui en étaient écartés. Ces quatre catégories semblent également un peu réductrices dans le sens où elles ne considèrent comme animation que ce qui relève d'un spectacle très visible. En procédant à un recoupement des diverses offres nocturnes à l'aide d'une recherche large sur internet, il a été possible d'établir des typologies de nocturnes qui dépassent ces catégories.

Pour étudier les offres nocturnes il fallait établir une classification précise portant sur différents points. Les offres ont ainsi été classées suivant le lieu où elles se déroulaient, la période, le cas échéant l'évènement auquel elles se rattachaient, les médiations proposées et enfin la communication mise en place (voir annexe A).

Ce tri permet de constater que les nocturnes se différencient déjà par leur fréquence qu'il est possible de regrouper en trois types : les nocturnes exceptionnelles qui n'ont lieu qu'une ou deux fois dans l'année ; les nocturnes estivales qui se déroulent pendant les mois d'été, à l'intérieur desquelles se trouvent celles qui ont lieu tous les jours de la semaine, les moins fréquentes, et celles qui n'ont lieu que le vendredi et samedi soirs ; enfin, les nocturnes annuelles qui se déroulent toute l'année, certaines étant mensuelles et d'autres hebdomadaires, donnant accès à des expositions temporaires ou permanentes. Ce premier classement par récurrence de l'offre semble bien diviser les nocturnes en celles qui sont exceptionnelles et celles qui deviennent habituelles. Ce sont ces dernières que la typologie d'Ebrard laissait de côté.

L'autre différence remarquée est celle des lieux qui les accueillent, plutôt axée sur deux grandes catégories, d'un côté le patrimoine avec les monuments historiques,

les centres villes historiques et cités médiévales ; et de l'autre les musées. Suivant le lieu organisateur de la nocturne, celle-ci prend alors diverses formes. Les nocturnes patrimoniales sont d'ailleurs d'ores et déjà des nocturnes principalement estivales et correspondent donc à une période touristique.

La troisième source de différenciation remarquée est la médiation, plutôt classiques pour certaines, comme les visites guidées et commentées ou encore les interventions de type « spectacle vivant » et les lectures de texte. D'autres sont plus inhabituelles, comme les jeux de piste et d'énigmes, les personnages en costumes et les visites théâtralisées ou contées, l'ajout de musique, des mises en lumière spéciales ou encore des feux d'artifice. Ces types de médiations sont utilisées à la fois dans les musées et les lieux patrimoniaux bien qu'il faille noter que les visites aux flambeaux ou costumées soient plutôt adaptées aux monuments tandis que les visites théâtralisées sont, elles, plutôt le fait des centres historiques. En règle générale, les nocturnes dans les musées ont surtout une médiation de type classique qui est spécifique à la nocturne uniquement lorsqu'elle s'intègre à un évènement, comme la *Nuit européenne des musées* où les jeux de pistes sont utilisés.

Toutes ces nocturnes se différencient enfin par leur communication. Certaines sont silencieuses et n'ont pas de communication s'ajoutant à celle de l'équipement culturel. Les autres adoptent une communication volontaire qui s'ajoute tout en se différenciant de la communication habituelle des équipements qui les supportent. Les thèmes sont alors ceux de l'exceptionnel et de l'inattendu ; de la différence dans la découverte et de l'étonnement ; du mystère et de l'originalité ; de l'appel aux sens et de l'invitation à porter un nouveau regard sur les œuvres ; de la promenade et du ludique ; de la magie et de l'onirique ; de l'émotion et du voyage dans le temps ; des jeux d'ombres et lumière ; de la poésie et du romantisme ; du charme et de l'enchantement ; bref, de la transformation du lieu.

Ce qu'il est important de retenir, c'est que les visites nocturnes sont principalement des visites estivales, donc certainement orientées vers un public touristique. Dans cette optique, elles sont un moyen de faire venir un certain public, en vacances, principalement dans les monuments historiques. Ceci pourrait expliquer le

vocabulaire employé lors de la communication de ces nocturnes visant un large public, un vocabulaire basé sur le changement, l'extraordinaire, le ludique et le mystérieux. C'est d'ailleurs dans ces visites de centres historiques ou de monuments patrimoniaux que se trouvent les animations les plus marquées telles que les visites costumées ou théâtralisées, ou bien encore les visites aux flambeaux ou aux chandelles.

Devant ce panorama de nocturnes, celles organisées par les musées, hors évènement spécial, semble les plus classiques, elles n'ont pas de communication à part et elles sont aussi les plus fréquentes. Il y aurait donc deux types principaux de nocturnes. D'un côté, les exceptionnelles, regroupant musées et monuments, jouant sur le spectacle et l'animation à l'occasion d'un évènement, souvent d'envergure nationale, qui auraient pour sous-catégorie les festives, surtout le fait de lieux patrimoniaux, qui jouent sur les mêmes thèmes mais sur une plus longue période, celle de l'été. De l'autre côté se trouvent les nocturnes hebdomadaires ou mensuelles se déroulant toute l'année et répondant à des besoins de praticité et de prolongation des horaires d'ouverture, surtout le fait de musées, sans communication supplémentaire ou médiation sortant de l'ordinaire.

Cette dichotomie observée dans les loisirs nocturnes, a déjà été soulevée par Verdon (1995), qui en opposait deux types : ceux proprement nocturnes, comme les feux d'artifices, *versus* ceux qui prolongent des activités diurnes, comme les ouvertures tardives. Cela rejoint ce qui a été dit de l'offre actuelle, à savoir qu'il y a d'un côté les grands évènements ponctuels très médiatisés comme la *Nuit européenne des musées*, la *Nuit blanche* ou encore les illuminations de monuments historiques comme les *Grandes eaux nocturnes* de Versailles, les *Soirées aux chandelles* de Vaux-le-Vicomte etc. ; et de l'autre côté les ouvertures plus régulières, sur lesquelles il y a moins d'efforts de communication comme les nocturnes hebdomadaires des musées.

Dans le premier cas, il s'agit de la création d'un évènement spécial, dans le deuxième il s'agit de l'élargissement d'une plage horaire pour une activité d'ordinaire accessible en journée.

Quelles que soient les nocturnes, elles rejoignent toutes dans leur utilisation le temps de la soirée tout en y apportant l'imagerie de la nuit. Appeler les ouvertures de soirée « nocturnes » permet en effet de convoquer la présence de la nuit dans l'esprit des visiteurs. D'ailleurs, les lectures d'ouvrages concernant la communication et l'image des visites nocturnes montrent un certain fantasme de visiter la nuit, quand il se passerait quelque chose d'inédit, de vivant, de mystérieux.

Dès la Renaissance, la lumière artificielle a été utilisée pour permettre un usage festif. Cela a continué de se développer et les fêtes privées, souvent royales, finissent par atteindre leur paroxysme pendant le siècle de Louis XIV avec les fêtes nocturnes de Versailles, notamment avec *Les Plaisirs de l'île enchantée* et son feu d'artifice tenu le 9 mai 1664.

Il semblait que la terre et l'eau fussent tous en feu. [...] La hauteur des fusées volantes, celles qui roulaient sur le rivage, et celles qui ressortaient de l'eau après s'y être enfoncées, faisaient un spectacle si grand et si magnifique, que rien ne pouvait mieux terminer les enchantements qu'un si beau feu d'artifice. (Molière, 1831, p. 171)

À cette époque, fêter la nuit est vu comme un renversement de l'ordre habituel et un privilège social qui donnent à la fête un attrait supplémentaire. Ces fêtes nocturnes se développent et, en quelques siècles, le contrôle de la nuit par le développement de la lumière permet l'avènement d'une vie et d'une animation nocturne pour une partie de la population à la recherche de plaisir. La nocturne semble alors avoir une connotation de privilège dans l'esprit des gens, bien qu'elle soit avant tout une prolongation des horaires d'ouverture, un créneau horaire décalé. Il semblerait donc que c'est ce décalage qui créerait une situation incongrue par rapport à des usages.

En effet, être dans une situation quelque peu inhabituelle peut entraîner un dépaysement et une curiosité, un divertissement et rejoindre ainsi la dimension ludique de l'offre culturelle dont nous parle Chazaud (1997)¹⁵ lorsqu'il analyse le

¹⁵ Il établit des modèles de visites : intériorité et dévotion culturelle ; extériorité et consommation récréative ; un modèle mixte de reproduction et de médiation. Il continue en précisant que la réussite de la visite sera mesurable au degré d'implication des visiteurs et des

rapport que les visiteurs entretenaient avec le discours d'exposition notamment dans ses modes de perception.

D'ailleurs, les institutions ont bien compris le potentiel de la visite nocturne qui, en plus d'être d'emblée perçue comme un loisir, peut entrer en rapport avec la fantasmagorie de la nuit pour faire de cette nocturne une expérience de visite différente, exceptionnelle. Comme pour les expositions temporaires, la communication se base sur l'évènementiel, le côté à part et inédit dans une période de temps limitée.

Un bon exemple de cette communication nocturne est celle des affiches de la *Nuit européenne des musées*. Cet événement est organisé annuellement, au mois de mai, par le Ministère de la Culture et de la Communication dans le but de mettre un coup de projecteur sur les musées et d'inciter les visiteurs potentiels à y entrer gratuitement le temps d'une soirée. En 2013, s'est déroulée la 9^{ème} édition de la *Nuit européenne des musées*.

Figure 2.1 : Affiches de la Nuit européenne des musées de 2005 à 2013



personnels. Cela entraîne la perception de la visite comme standardisée, impersonnelle ou comme vivante et personnalisée. L'approche des besoins des visiteurs passe donc par une dynamique ludique qui influence l'implication des visiteurs en liant la visite à un dépaysement et à une simple curiosité ; à un divertissement, un agrément ; à l'opportunité de faire du « lèche vitrine », d'acheter un souvenir ; l'opportunité de se restaurer et de se reposer.



L'analyse de cette collection d'affiches révèle d'abord un aspect coloré homogène : ces différentes affiches se déclinent plutôt dans les tons de bleu nuit, exception faite de l'édition 2009, et sont toutes relativement sombres. Elles jouent sur les contrastes chromatiques rappelant l'obscurité intrinsèque à la nuit et donc veulent appeler à cette attraction mystérieuse de la nuit. Excepté les deux dernières, elles supportent toutes un cadre coloré, jamais totalement rectiligne et parfois seulement évoqué par une ligne résiduelle : il accentue l'effet de mise en scène de l'ouverture de nuit. Pour les deux dernières, le cadre peut s'être transféré dans l'architecture entourant le personnage de 2012 et dans les lignes traversant le ciel étoilé de 2013.

Ensuite, en ce qui concerne le sujet de ces affiches, il est axé sur la mise en valeur de la nuit et des musées par des signes tels que les ombres chinoises des œuvres de l'édition 2007 ou l'architecture en sucre de l'édition 2011 qui symbolisent le musée, et par la lune de l'édition 2005 ou encore le ciel étoilé de l'édition 2013 pour représenter la nuit. L'espace de l'affiche cherche donc à réunir les deux

points capitaux de la *Nuit européenne des musées* : la nuit et l'ouverture des musées, excepté peut-être pour l'affiche de 2013 qui ne présente principalement qu'un ciel étoilé avec en son centre un trou noir qui semble faire écho à l'éclipse de celle de 2010.

La lune est au centre de nombreuses affiches en tant qu'élément signifiant de la nuit, qu'elle soit astre éclairant ou bien absent. Cette thématique de l'illumination est d'ailleurs présente à de nombreuses reprises comme signe de mise en exposition ou bien du musée (affiche de 2005) ou bien de la nuit (affiche de 2006).

Les prises de vue de cette nuit des musées sont d'ailleurs toujours extérieures, il n'y a que dans l'affiche de 2012 que la nuit entre au musée par le biais de ce personnage étoilé à l'intérieur d'une salle blanche très éclairée représentant l'espace d'exposition.

L'axe sur le mystère de la nuit rejoint celui de l'exceptionnel, de l'interdit et du privilège avec l'introduction des ombres chinoises de 2007 et la lampe de poche de 2008. Le musée va s'éclairer exceptionnellement pour laisser découvrir ses chefs-d'œuvres en toute intimité. Ce sentiment est retranscrit par de nombreuses affiches qui montrent le musée comme seul point éclairé de l'intérieur.

Ainsi, les affiches de la *Nuit européenne des musées* jouent le jeu de l'exception nocturne, de l'ambiance différente et du regard différent que cette ouverture hors du commun apporte aux œuvres et, par conséquent, sur l'expérience inédite que les visiteurs y vivent. La visite nocturne veut donc jouer sur un changement d'habitude créé sur le ressenti et la fantasmagorie inhérents à la nuit.

Les musées envisageraient alors les nocturnes, d'un point de vue communicationnel, comme un moyen d'attirer un nouveau public en axant moins sur les chefs-d'œuvres et l'apprentissage que sur l'exceptionnel et le mystérieux.

Cette vision que les professionnels veulent faire passer de la nuit liée au musée se perçoit dès les premières ouvertures nocturnes du musée du Louvre. L'ouvrage de Verne (1937), directeur des Musées nationaux qui sera chargé de la réorganisation

des collections du Louvre et de sa modernisation à partir de 1926, donne un bon aperçu de ce que doit être une nocturne au musée.

Des ouvertures nocturnes étaient organisées en Europe depuis les années 1910 mais c'est Verne qui mit enfin en place avec succès, dès mars 1936, les premières ouvertures nocturnes du Louvre dans les galeries de la sculpture grecque et des monuments égyptiens. Il s'agit d'ouvertures régulières de deux à cinq fois par semaine pendant 2 heures, de 21h à 23h. Cela rappelle l'horaire qu'il est possible d'expérimenter de nos jours dans ce même musée les mercredis et vendredis soirs, bien que ces nocturnes originelles soient plus tardives. L'objectif du livre de Verne, qui s'avère être une sorte de guide du visiteur, est de démontrer que l'augmentation du nombre de visiteurs entraîné par les ouvertures nocturnes est due à l'attrait que ces visites exercent pour de nouvelles catégories de visiteurs notamment par « la vision féérique du Louvre nocturne. » (*ibid.*, p. 10).

Quelques esprits chagrins ont voulu croire qu'un éclairage de fête, dans ces galeries jadis royales, avait allumé la curiosité banale et flatté le snobisme, ou bien que le public privé du loisir et de la formation qui donnent le goût des musées, s'était laissé attirer par une innovation inattendue pour lui et dont il appréciait surtout la grandeur et l'éclat spectaculaires. [...]

Les faits et les observations que je noterai ici, apporteront, je crois, la preuve que la grande majorité de nos visiteurs vient à nous pour voir le musée lui-même, plus commode et plus aimable peut-être, mais aussi plus instructif, et justement nous tâchons à assurer la fidélité de ce public et à la multiplier en l'éduquant. (Verne, 1937, p. 11)

Il est intéressant de voir qu'à son époque Verne avait dû répondre à la critique d'une commercialisation du musée à cause de la réussite de l'évènement. Le public des nocturnes ne serait pas de la qualité du public diurne, il y viendrait en trop grand nombre des personnes attirées comme des papillons par la flamme mais ne recherchant pas la délectation esthétique. Au-delà de ceci, ce passage véhicule une vision marquante des nocturnes. Ancien privilège royal, elles acquièrent une grandeur et un éclat spectaculaires qui participent de la constitution d'une vision féérique du lieu grâce à un éclairage de fête. Cet aspect imposant des nocturnes est pourtant contrebalancé par un aspect pratique et une ambiance décontractée. Ce

sont là les marqueurs inhérents aux sorties nocturnes qui sont à étudier chez les visiteurs.

Bien plus, de cette attraction par la festivité, il importe de déduire une conclusion essentielle : il ne faudra pas laisser perdre au musée du soir son prestige par des ouvertures trop fréquentes, trop régulières. (Verne, 1937, p. 11-12)

Après une expérience de près d'un an d'ouvertures nocturnes régulières, Verne établit le constat que la rareté de l'évènement fait son prestige : il ne faudrait pas que les visiteurs s'habituent à ce que le musée soit ouvert en permanence, ce qui serait certes pratique mais enlèverait le côté festif de l'attraction.

Loin de l'offrir comme une distraction quotidienne, bientôt banale, gardons-lui ce caractère de fête de l'esprit où des œuvres choisies, bien présentées dans l'éclat des lumières, parent ici un vieux palais rajeuni qui les met en valeur ou bien ailleurs s'encadreront magnifiquement dans les lignes neuves d'un édifice construit pour elles. (Verne, 1937, p. 11-12)

L'autre chose importante pour une nocturne est l'éclairage, c'est par lui qu'elle acquiert le statut de fête. Ceci confirme ce qui a été dit de la mise en valeur par la lumière. La nocturne au musée est donc une fête lumineuse dans la nuit magnifiant les œuvres et l'édifice dont l'ancien usage privé donne à l'ouverture au plus grand nombre un air de privilège.

Partant de ce constat, il apporte un soin particulier à l'éclairage des œuvres pour faire ressortir leur intensité par des jeux d'ombres et de lumière qui les font mystérieusement surgir de l'obscurité.

Au plus célèbre de ces chefs-d'œuvres, à la Vénus de Milo, qu'il eût été fâcheux d'aplatir sur un fond d'ombre sous un jet de lumière trop dure, on a tenté de donner la forme claire d'une blanche apparition, en l'éclairant à l'aide de plusieurs projecteurs qui l'entourent de leurs rayonnements variables, plus ou moins intenses, pour suivre, envelopper et arrondir ses contours, comme le ferait un jour d'atelier au gré du sculpteur. (Verne, 1937, p. 26)

L'important dans la mise en lumière des œuvres est donc qu'elles paraissent surgir de l'ombre, qu'elles surprennent mais surtout qu'elles prennent vie, même si cette

vie est fantomatique. La nocturne joue donc sur les émotions, que ce soit le privilège, la surprise ou l'émerveillement.

Ainsi, nos visiteurs nocturnes, soudain admis dans le palais en fête à cette cérémonie, princière, en effet puisqu'ils sont conviés à la familiarité des chefs-d'œuvre, éprouvent dès l'abord une sorte de transposition de leur personnalité qui les dispose à s'émouvoir. Et la souple lumière qui jaillit de tant de sources inattendues ou cachées et qui se prête à toute une orchestration, accomplit une sorte de miracle féérique auquel personne ne reste insensible. (Verne, 1937, p. 27)

Il est clair que la féerie et le mystère sont dus à la mise en lumière qui déclenche également l'état de sensibilité réceptive qui semble caractériser les visiteurs de nocturne.

Les beaux éclairages, les festivités nocturnes, les heures d'ouvertures commodas, toutes ces attractions pouvaient nous valoir un succès passager. Mais notre public s'attache, revient, nous écrit; nous reconnaissons souvent les mêmes visages et les nouveaux venus éprouvent le désir de renouveler leur visite. (Verne, 1937, p. 30)

Cette expérience sensible et émotive du musée plairait tant à certains visiteurs qu'ils reviendraient régulièrement pour éprouver le musée différemment.

L'expérience des ouvertures nocturnes s'arrête avec la Seconde Guerre mondiale pour reprendre en 1952. Cette reprise donne lieu à une nouvelle publication, *Au Louvre la nuit*, (Verlet et al., 1952), qui est encore une fois une sorte de guide à la visite écrit par les conservateurs des départements du Louvre. Le but est de lister les œuvres du Louvre qui gagnent à être vues la nuit. Les ouvertures ont lieu une fois par mois puis une fois par semaine dans cinq départements du musée alternativement de 21h à 23h30. Les salles fermaient donc plus tard qu'aujourd'hui puisque les nocturnes se déroulent désormais de 18h à 22h. Il semble qu'il y ait eu une meilleure adéquation avec ce qu'est une nocturne, en tant qu'activité de nuit, dans les anciennes ouvertures.

En ce qui concerne la mise en valeur des œuvres, l'esprit de Verne survit dans l'importance de la mise en lumière. Aubert, conservateur du département des sculptures, l'exprime sous la forme d'une comparaison entre lumière solaire et

lumière artificielle. Pour lui, la lumière solaire a tendance à gommer certains accents, à effacer des détails car elle n'est pas orientable et, si elle est latérale, peut écraser une partie de la sculpture. C'est d'ailleurs encore le cas avec la présentation de la Vénus de Milo qui, les jours ensoleillés, est éblouissante et empêche la concentration du regard sur les détails. La lumière artificielle est donc l'occasion de remédier à ces défauts puisqu'elle permet un contrôle de l'exposition lumineuse. Aubert utilise ainsi la lumière indirecte, diffuse, pour donner une « atmosphère générale plaisante » dont le risque d'atténuer le relief des sculptures est contrebalancé par des projecteurs apportant un éclairage plus vif et plus intense qui permet de « modeler les masses, faire tourner les plans, accentuer les jeux d'ombres et de lumière, et donner aux œuvres leur pleine valeur. ».

Plusieurs de nos sculptures, un peu perdues dans la lumière du jour, gagnent à être vues le soir sous le feu des projecteurs. À d'autres, des artifices lumineux habilement ménagés donneront un aspect, pittoresque ou dramatique, remarquable. Pour quelques œuvres particulièrement importantes, nous avons tenté [...] de faire valoir par un éclairage approprié, non seulement les effets de masse, mais les détails de l'exécution, les saillies et les dépressions, les fossettes et les ondulations infinies, toutes les vibrations de l'épiderme, que l'on ne pourrait soupçonner à la lumière du jour. (Aubert in Verlet et *al.*, 1952, p. 28-29)

Par le jeu de lumière, les œuvres gagnent en vie la nuit, elles sont plus sensuelles et acquièrent un caractère. Il y a donc une mise en scène étudiée et revendiquée dans la présentation des sculptures dès les premières ouvertures nocturnes, c'est même cette vision différente des œuvres qui en fait tout leur attrait.

Les ouvertures nocturnes au musée ne subissent apparemment pas beaucoup d'évolution conceptuelle depuis leur naissance. Elles jouent toujours sur les mêmes thèmes liés à l'opportunité exceptionnelle de montrer les œuvres sous un jour différent pour permettre une visite plus émouvante mais aussi plus surprenante.

C'est sans doute pour cela que les ouvertures nocturnes sont le terrain privilégié des tentatives de fidélisation et d'attraction de nouveaux publics. Les *Nocturnes*

jeunes du musée du Louvre en sont un bon exemple. Tout d'abord, sur le site internet du musée¹⁶, elles sont rangées dans la catégorie « moins de 30 ans : Évènement ». Le propos affiché par le musée est d'offrir un autre regard sur le Louvre puisque le sous-titre, en quelque sorte, de ces nocturnes est « Le Louvre autrement ». Le principe exposé est celui-ci : « Ateliers, visites, rencontres, théâtre, danses, musiques, cinéma, performances...Profitez, le vendredi en nocturne, d'une programmation inédite pour découvrir ou redécouvrir le Louvre autrement. » Ces nocturnes du vendredi présentaient l'avantage d'être gratuites pour les moins de 26 ans jusqu'à la mesure gouvernementale du 24 avril 2009 qui accorde l'accès gratuit aux musées et monuments nationaux pour les jeunes de la communauté européenne âgés de moins de 26 ans. Ces nocturnes donnent lieu à de multiples formes d'animation des salles du musée pour attirer les jeunes dans une optique participative. Le magazine sur le net du Louvre « Rendez-vous nocturnes », n° 14 du lundi 21 janvier 2008, regroupe ainsi des reportages filmés dans les salles du Louvre par les étudiants de l'École de journalisme de Sciences Po dans le cadre d'un partenariat avec le musée. Les titres de ces reportages vidéo sont : *Entre peinture et musique* ; *L'œil moderne de Baudelaire* ; *Les jeunes ont la parole* ; *Concert de musique islamique* ; *La drague au Louvre*. Ou encore l'opération *Les jeunes ont la parole* qui se déroule chaque année et propose à des étudiants spécialistes d'arts appliqués ou d'histoire de l'art de faire découvrir au public une œuvre du musée. Le musée semble par ces opérations vouloir renouveler son image et se faire plus accessible.

De plus, lorsqu'elles étaient encore gratuites pour les étudiants, ces nocturnes se positionnaient dans la stratégie générale comme une action médiatique et ponctuelle, s'adressant directement à l'ensemble des étudiants, comme le montre le rapport d'étude de Guérin, du service culturel du musée du Louvre (Guérin, 1994). Ces nocturnes répondaient à trois objectifs : la diversification du public étudiant ; l'information et l'explication des collections aux non-initiés ; la fidélisation.

¹⁶ Consulté en 2010, <http://www.louvre.fr/de-30-ans/nocturnes-du-vendredi#tabs>

Cette notion de perception différente du musée et d'attraction d'un public plus jeune est encore plus marquée dans l'étude sur ces nocturnes gratuites pour les jeunes, réalisée par Maresca (2008) aux musées du Louvre, d'Orsay et de Pompidou. Les résultats montrent tout d'abord que la nocturne est vécue comme une fin ou un début de soirée : dans un cas c'est une visite apaisante après une journée de travail, dans l'autre c'est une visite avant de sortir le soir. Dans tous les cas elle marque une période de transition entre travail et repos, une période de loisir. Les autres résultats de cette enquête rejoignent des aspects rencontrés dans d'autres enquêtes, à savoir qu'une visite nocturne est ressentie comme agréable et tranquille, calme, puisqu'elle comporte un aspect évasion après une journée chargée. Les visiteurs abordent donc leur sortie nocturne comme un moment de détente et de loisir contrairement à la visite en journée qui leur apparaît plus pédagogique.

Ainsi, du point de vue de la politique des publics, la nocturne muséale semble bien définie. Lors d'un entretien avec Frédérique Leseur, chef du service éducation et responsable des nocturnes jeunes au Louvre, le 16 février 2011, il a paru clair que ces soirées étaient organisées pour faire percevoir le Louvre autrement et attirer un public jeune. L'objectif de cet entretien était de comprendre ce qui avait motivé ces ouvertures nocturnes du musée. L'esprit de Verne présidait-il toujours ?

Il s'avère étonnamment que le choix du terme nocturne pour qualifier les ouvertures en soirée, qui aurait pu être motivé par des raisons solides, s'est en fait imposé de lui-même sans besoin de justification :

F.G. D'où vient le terme nocturne pour désigner ces soirées ?

F.L. : Le terme existait déjà à l'interne pour le temps d'ouverture du musée le soir, la nuit. Ah non ça se disait soirées... le terme était mentionné pour les lundis et mercredis, ouvertures en nocturnes, sur les dépliants de 2000. Nous ça nous va bien car le terme renvoie à l'univers pictural, à la nuit [...].

Le mot de nocturne n'a donc pas vraiment été choisi, ni remis en question d'ailleurs, car sa connotation artistique est forte, non seulement en peinture mais

également en musique où elle définit un genre. C'est donc chargé de cette polysémie que le mot est employé pour désigner une ouverture en soirée du musée.

Puisqu'il ne semble pas exister de définition précise pour la nocturne de musée du côté des professionnels, il est nécessaire d'en donner une qui rende compte de ce qui se passe actuellement dans les musées. Une nocturne se déroulant dans un musée de manière régulière est avant tout une ouverture prolongée des collections du musée. Il s'agit d'une plage horaire élargie permettant une plus grande accessibilité au lieu. La plupart du temps, ces nocturnes ne jouissent pas de médiation supplémentaire à celle de la journée d'ouverture, rien ne change dans les salles si ce n'est peut-être un degré d'éclairage. Quelquefois, des événements sont associés à ces ouvertures qui deviennent l'occasion de faire des choses un peu plus décalées dans le musée comme l'introduction du spectacle vivant ou de la musique. Toutefois, ce qui n'apparaît pas dans la définition c'est que l'ouverture nocturne est inconsciemment associée à l'univers fantasmatique de la nuit, que ce soit auprès des concepteurs ou auprès des visiteurs.

La communication autour des visites de musée la nuit s'axe sur des points qui rappellent les caractéristiques de l'exposition d'immersion rappelées par Belaën, (2005), comme l'accent mis sur l'émotion, les promesses de sensations fortes et d'expériences mémorables. L'expérience des visiteurs dans une exposition de type immersive peut alors donner une impression de voyage dans le temps car l'immersion se caractérise par le sentiment d'être dans un temps et un lieu particuliers. Il paraît important de garder cette possibilité à l'esprit lors de l'analyse de l'enquête de terrain.

Avec ce panorama des données disponibles sur les nocturnes, l'expérience de visite d'un même lieu apparaît comme sensiblement différente le jour et la nuit. La nocturne en elle-même participe d'une offre étendue sur une nouvelle tranche horaire pour toucher un public différent, celui des jeunes adultes. L'expérience de visite, quant à elle, semble tributaire d'un état d'esprit différent dû au contexte

nocturne de la visite, esprit influencé par la mise en lumière et le mystère des œuvres vues de nuit.

Ainsi, une nocturne culturelle profite de la magie de la nuit, une magie relevée par Ebrard à propos des spectacles de Son et Lumière.

[...] les perceptions reçues avec la magie de la nuit environnante, l'atmosphère du soir qui naturellement incline à écouter les histoires, permettent à l'imagination des spectateurs de se créer un spectacle personnel. (Ebrard, 1998, p. 13)

Pour lui la nuit est vraiment le temps des conteurs, un temps de liberté, de détente et de rêve qui permet à l'imagination de prendre une part importante dans la façon de percevoir les messages.

Il en est de même avec les lieux illuminés. L'ombre derrière la colonne éclairée est alors aussi importante que la lumière par la marge qu'elle laisse à l'éveil de l'imagination du promeneur. (Ebrard, 1998, p. 19)

L'image nocturne est donc sélective, seul ce qui est éclairé est visible, mais ce qui demeure dans l'ombre, caché, est mystérieux et permet à l'activité imaginative de s'épanouir. En cachant des choses, en rendant les contours flous, la nuit incite ainsi à la rêverie. Pour Ebrard, cette particularité favorise la contemplation de l'objet, mais aussi une sorte d'intimité romantique : à l'intérieur de l'ombre, se cache une capacité magique d'évocation. Voilà pourquoi il insiste sur le fait que la visite d'un même lieu de jour est plus didactique par la présence à l'œil de tous les détails, l'absence de zones d'ombres.

La visite de nuit devra, au contraire, puiser son charme original dans l'évocation de l'immatériel : de la vie qui s'est déroulée dans ces lieux, des fantômes que l'on peut imaginer se rencontrer. (Ebrard, 1998, p. 22)

Il cite ainsi tout ce qui peut faire l'imaginaire des visites nocturnes, quel que soit le lieu où elles se déroulent, un imaginaire qui est donc forcément lié à celui dont la nuit permet le développement.

L'offre culturelle nocturne se déploie donc dans un large cadre patrimonial et c'est avant tout par la régularité de ses occurrences qu'elle peut être catégorisée. En effet, les visites patrimoniales estivales sont plutôt liées au spectacle tandis que les visites muséales hebdomadaires ou mensuelles sont plutôt liées à l'opportunité d'élargir ses horaires. Les études réalisées autour de ces nocturnes révèlent l'importance de l'imaginaire de la nuit dans leur conception et leur communication, et ce depuis les premières ouvertures nocturnes. Quel est donc cet imaginaire des visites nocturnes qui semble transparaître dans leur communication ? Comment les représentations liées à la nuit se manifestent dans l'image des visites nocturnes ?

C'est cet impact de la nuit sur l'expérience de visite que l'étude des récits autour du thème de la nuit au musée donne à voir.

2.1.3 La visite nocturne fictionnelle

Le recueil de textes établi par Galard (1993) sur les visites nocturnes, apporte quelques pistes de réflexion sur l'impact de la fantasmagorie de la nuit sur la nocturne au musée. Il révèle que des ouvertures nocturnes avaient déjà lieu au Louvre au XIX^e siècle, mais qu'elles étaient réservées aux souverains de passage et aux personnes célèbres. Des visites d'apparat, certes, mais réalisées en toute intimité, comme un privilège, dans la continuité de l'idée des sorties de nuit.

L'autre point intéressant de cet ouvrage est le contenu de certains textes traitant des nocturnes et de l'imaginaire qu'elles véhiculent. « La nuit, on le sait, les personnages descendent des tableaux. » (Galard, 1993, p. 110). L'imaginaire principal de la nocturne au musée semble donc se former autour de la vie extraordinaire et cachée qui gît dans le musée déserté. Cet imaginaire serait perceptible par les œuvres traitant de ces nocturnes muséales, il est donc étudié à travers les peintures de Bérard, les dessins de Liberge, des œuvres écrites de Dorgelès et d'autres, ainsi que par des œuvres cinématographiques, souvent reprises d'œuvres littéraires, telles que le *Da Vinci Code*.

Béroud (1852-1930) est un peintre français dont le sujet de prédilection est le musée du Louvre et les copistes qui y travaillent. Il se plaît à imaginer les personnages des peintures les plus célèbres sortir de leur cadre.



Figure 2.2 : *L'inondation*, Louis Béroud, 1910

Si ces événements ne se déroulent pas forcément de nuit, ils démontrent un fort imaginaire autour de la vie possible des œuvres et du mystère contenu dans les musées. Il expose ainsi aux Salons de 1873 à 1923 vingt-six vues du musée, dont ces mises en scène fantastiques destinées à prouver que les chefs-d'œuvre demeurent vivants.

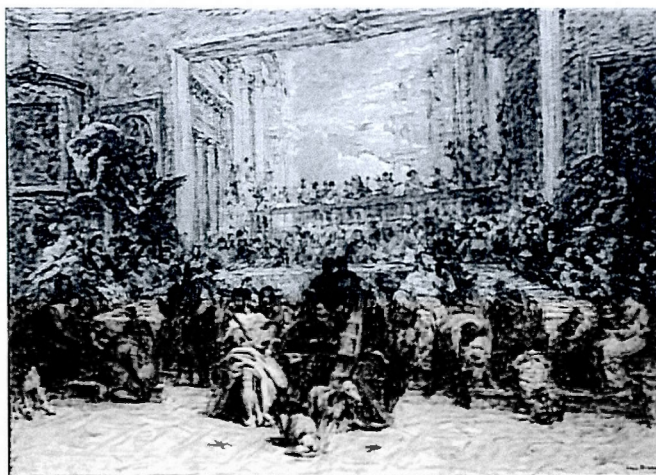


Figure 2.3 : *Au Salon Carré du Louvre*, Louis Béroud, 1906, musée du Louvre, © Réunion des musées nationaux

Un extrait du livret du Salon de 1906 décrit la scène figurée par cette peinture:

Les personnages célèbres des maîtres les plus illustres ont quitté leur cadre pour participer aux Noces de Cana de Paul Véronèse. Celui-ci, assisté de Titien, du Tintoret et du Bassan, et autres, leur en fait les honneurs aux sons d'une riche symphonie qui se confond avec l'ambiance dorée de ce milieu béni. (Direction des musées de France, 1999, p.179).

Si son travail est intéressant, c'est notamment parce qu'il retranscrit en image ce que le récit de Dorgelès raconte (pour l'extrait complet voir annexe B) :

Molière me dévisage: brusquement il comprend. « Un homme d'aujourd'hui, hurle-t-il...Un gardien, qu'on se gare! » [...] Dans un vertige, je vois passer des saints, des rois, des femmes nues, des prélats, des Maures, des joueurs de luth. On me jette contre le mur, on me renverse... [...] Sous l'immense cadre des *Noces de Cana*, les personnages affolés se bousculent, escaladent, se font la courte échelle.

- Ne poussez pas, il y a des enfants! Hé! Là, l'homme au gant, vous vous trompez de tableau. Où est la *Joconde*? Encore partie... [...]Et brusquement, d'un coup de baguette, rien ne bouge plus, tout a repris sa place... Ils se sont casés tant bien que mal, au petit bonheur. Pourtant, dans la pagaille, il y en a qui se sont trompés. Saint Bruno, l'air vexé, fait la petite bouche dans le sérail des femmes d'Alger. [...]. (Dorgelès, 1918, p. 457-463)

Il existe donc une forte corrélation entre ces deux images du Louvre et le tableau de Bérourd pourrait servir d'illustration au texte de Dorgelès. Cette thématique de l'œuvre vivante semble très importante puisque dans *Aux heures impaires*, (Liberge, 2008), l'auteur imagine un gardien de nuit perçant le secret du Louvre, les œuvres ont une âme et ont besoin de s'échapper et de se libérer hors de leur cadre pour retrouver une nouvelle énergie et seul le gardien des heures impaires peut les libérer.



Figure 2.4 : Eric Liberge *Aux heures impaires* Planche de la page 61 et couverture © Musée du Louvre Éditions / Futuropolis

Cette fois, les œuvres s'apparentent plutôt à des fantômes, navigant dans un univers parallèle au quotidien. Elles ont toujours besoin de redevenir des êtres doués de mouvement et de liberté seulement visibles aux yeux de quelques privilégiés.

Le retour à la vie des œuvres se retrouve également dans les ouvrages pour enfants avec notamment *Nuit de folie au musée* (Koenig, 2008) où une petite fille dont la mère est conservatrice surprend le mystère du déplacement des œuvres toutes les nuits de pleine lune. Les œuvres du département égyptien du musée du Louvre sont retrouvées au matin dans des vitrines qui ne sont pas les leurs mais personne ne sait à quoi ce phénomène est dû. L'héroïne décide alors de se faire enfermer au musée, « Seulement, il faudrait que j'y reste toute la nuit, car c'est la nuit qu'il se passe des choses mystérieuses. Mais ça, c'est interdit. » (Koenig, 2008, p.20) : elle a donc conscience d'enfreindre l'interdit pour découvrir les mystères du Louvre. Dès qu'elle est enfermée dans le musée, seule, son imagination s'emballe et elle commence à avoir peur, les statues semblent la regarder. L'enfermement dans le musée de nuit sans éclairage est donc anxiogène car il libère les possibilités fantastiques contenues dans la nuit alors qu'un secret

attend d'être révélé. C'est l'arrivée de la lune frappant un pendentif égyptien qui ranime les personnages divins sculptés dans l'or puis tous les autres objets du département égyptien.

Autour de moi, le Louvre résonne de bruits étranges. Glissements, craquements, bruits de pas, murmures et rires me parviennent des salles voisines. Ranimés par le rayon magique de la pleine lune, ils approchent. (Koenig, 2008, p.31)

Il faut donc l'intervention d'un objet magique pour que le musée revienne à la vie tout comme il faut un témoin pour remarquer ce fait. Il suffit que la lune disparaisse au petit matin pour que tout s'arrête.

Dans une pagaille effroyable, les dieux et déesses [...], le sphinx, l'hippopotame et tous les animaux s'enfuient. Ils filent vers leur socle de pierre et leur vitrine de verre. Ils se bousculent, crient [...]. C'est la panique. [...] A l'instant où le soleil se lève sur le Louvre, elles se figent exactement où elles se trouvent. Certaines ont regagné leur place habituelle. D'autres n'en ont pas eu le temps. » (Koenig, 2008, p.47)

Tout comme dans le texte de Dorgelès, la panique provoquée soit par la découverte du secret, soit par l'arrivée du jour, entraîne dans le musée un désordre visible aux yeux de tous. Cela démontre que les objets ranimés ne quittent leur vie nocturne qu'avec regret.

Cette thématique de l'objet magique, amulette égyptienne, ramenant à la vie les objets d'un musée du coucher au lever du soleil est le postulat de base du film *La nuit au musée* (Levy, 2007). Cette fois, l'histoire se déroule au musée d'histoire naturelle de New York et la figure du gardien de nuit est, comme dans la bande dessinée de Liberge, le personnage central. Il doit veiller à ce que les œuvres regagnent leur place et ne quittent pas le musée pour que rien de ce secret ne soit perceptible par le public du jour. Il faut donc éviter les scènes de désordre et de panique qui semblent inévitablement engendrées par le réveil des objets muséaux. Réveil qui doit rester un secret. Seule la personne se promenant de nuit dans le musée peut être le témoin privilégié de ces scènes extraordinaires.



Figure 2.5 : *La nuit au musée* © 2006 Fox and its released entities ; Images courtesy Rythm and Hues

Ce film montre que ce ne sont pas uniquement les objets d'art, ou les œuvres du Louvre, qui peuvent revenir à la vie mais également celles d'un musée d'histoire naturelle. De plus, le gardien du musée doit aussi faire face à une tentative de vol de l'objet magique ce qui permet d'introduire une autre activité illicite assignée à la nuit.

Ainsi, le musée de nuit peut également être le théâtre de crimes, toujours avec un parfum de mystère. Lors du concours Musée des mondes énigmatiques lancé en 1999, par la direction des musées et la direction du livre et de la lecture, une nouvelle aborde ces thèmes. Dans la « Galerie », (Zerbib et al., 1999), présente une femme poursuivie qui fait irruption dans une galerie de sculptures particulièrement vivantes. Elle ressent les émotions des statues.

Définitivement attiré par les yeux implorants des statues, son regard accrochait sans cesse de nouveaux détails, des traits d'un visage qui lui avaient échappé lors de ses précédents passages. Là, dans le silence de cette nuit solitaire, ces œuvres semblaient lui parler, elle entendait presque distinctement leur murmure, leurs paroles inintelligibles, leurs exclamations tristes et joyeuses. (Zerbib, 1999, p.80)

Elle découvre que le sculpteur des œuvres transforme des personnes réelles en statues de marbre. Dans cette nouvelle se retrouve ainsi à la fois l'impression de vie des œuvres, le mystère à découvrir et finalement le crime.

Ce cocktail de mystère et de crime est également présent dans le *Da Vinci Code* (Brown, 2004) où un cadavre est découvert dans la Grande Galerie du Louvre pour ensuite donner lieu à une chasse au message secret dans les tableaux de cette

galerie. Les œuvres ne sont plus vivantes mais simplement le support de messages mystérieux.

Un condensé de ces thématiques existe : il s'agit de *Belphégor*, le roman de Bernède publié sous forme de feuilleton en 1927, (Bernède, 2001) dont la plus célèbre adaptation à l'écran est celle de Barma, mini-série en 4 épisodes de 1965.



Figure 2.6 : *Belphégor ou le fantôme du Louvre*, Barma, 1965

Dans cette série, la première apparition de Belphégor a lieu au clair de lune dans les salles égyptiennes du Louvre et c'est un gardien de nuit qui en est le témoin. Un des gardiens du musée trouve la mort et l'histoire se poursuit avec la décision d'un jeune étudiant de se faire enfermer au Louvre pour résoudre le mystère. Des statues sont même déplacées et la statue du Dieu barbare Belphégor se révèle en quelque sorte magique. Par la suite, l'histoire s'axe vers une enquête criminelle puisque le fantôme est en fait un medium en transe.

Il y a donc ici toutes les composantes de la nuit au musée, et c'est peut-être ce qui explique la postérité de cette œuvre, à savoir l'apparition au gardien de nuit, la lune, la disparition dans l'ombre du fantôme, l'explicable, le crime, le déplacement d'objets ou l'objet magique. Il semblerait donc que les événements ayant lieu de nuit au musée suivent à peu près toujours le même mécanisme pour donner une histoire parfois légère et féérique, parfois mystérieuse et dangereuse. Le musée devient vivant la nuit, il bascule dans une autre réalité où il est possible de croiser des fantômes, de voir les œuvres bouger, d'être témoin de crimes, bref un monde mystérieux et fantastique basé sur l'émotion.

2.1.4 Conclusion

L'étude du terrain des nocturnes culturelles s'est avérée riche en possibilités et manifestations.

En premier lieu, elle a permis de se pencher sur les rapports entre les périodes de la nuit, de la soirée et de la nocturne ce qui a révélé une dichotomie possible entre la « soirée-jour » et la « soirée-nuit » qui pouvait avoir une influence sur la nocturne. En effet, d'un point de vue horaire, la nocturne occupe le temps de la soirée. Ce problème se résout de lui-même puisque ce qui paraît fondateur de l'esprit de la nocturne c'est la présence de la fantasmagorie de la nuit. Il faut donc que le temps de la soirée soit celui de la nuit pour permettre à la nocturne culturelle de fonctionner sur le régime des sensations et de l'imaginaire de la nuit. Dès lors que cette présence de la nuit dans la nocturne est avérée, il faut alors ajouter l'éclairage artificiel pour permettre le développement des activités de cette plage horaire. Or, cet éclairage est doué de règles et d'un langage bien particulier lorsqu'il devient patrimonial, scénographique. Son étude a permis de révéler l'importance du geste de mise en lumière dans la construction d'une exposition, de son sens, de son rythme et de son ambiance. Dans ce jeu de création de sens, les ombres tiennent un rôle capital puisqu'elles permettent de modeler les formes et d'accentuer les reliefs. L'éclairage avec ses jeux d'ombre permet ainsi de transformer l'exposition, le regard porté sur les œuvres.

Les nocturnes semblent alors un moyen important d'attraction du public, c'est ce qui explique leur développement estival, au moment des vacances, pour attirer les touristes. L'observation de leur apparition a permis de développer une typologie de ces ouvertures nocturnes qui s'exprime principalement en deux grands groupes : les exceptionnelles, jouant sur le spectacle et l'animation souvent à l'occasion d'un événement ; et les hebdomadaires ou mensuelles se déroulant toute l'année et répondant à des besoins de praticité et de prolongation des horaires d'ouverture.

Quel que soit le type de ces nocturnes, elles semblent toujours répondre à un certain fantasme de la visite de nuit où il se passerait quelque chose d'inédit, de

vivant, de mystérieux. Cela est relayé par la communication des musées autour de ces événements mais aussi par l'analyse des œuvres de fiction présentant ces nocturnes muséales. Des images semblent récurrentes comme l'œuvre vivante, le secret, braver l'interdit, qui impliquent l'apparition de la féerie dans la réalité quotidienne.

2.2 L'enquête sur la *Nuit européenne des musées*

La *Nuit européenne des musées* est une initiative du Ministère de la Culture et de la Communication organisant pour une soirée partout en France l'ouverture gratuite des musées et ce depuis 2005.

Le ministère de la Culture et de la Communication a annoncé, pour la 8^e édition de la *Nuit européenne des musées* une fréquentation de plus de deux millions de visiteurs pour plus de 3.000 musées à travers l'Europe dont 1.320 en France. Durant cet événement, la Direction Générale du Patrimoine a coordonné une enquête nationale auprès des publics des musées ouverts pour la *Nuit européenne des musées 2012*. Cette enquête quantitative a été réalisée à l'aide d'un questionnaire distribué aux établissements participants et rempli sur place par les visiteurs. Il comporte 27 questions divisées en cinq parties s'intéressant à l'expérience large de la *Nuit européenne des musées*, à l'expérience de visite dans un établissement particulier, au bilan de la *Nuit européenne des musées*, aux circonstances et contexte de la venue, et, enfin, à des informations sociodémographiques sur les visiteurs.

Avec près de 4 000 questionnaires récupérés, il s'agit là d'un réservoir de données sur cet événement annuel et sa perception par le public. Les informations qu'ils contiennent aident à mieux connaître et surtout à comprendre l'engouement du public pour la *Nuit européenne des musées*. Outre des apports sur les catégories socioprofessionnelles et sur l'âge des personnes venant au musée la nuit, ce questionnaire possède deux questions qui paraissent tout à fait intéressantes pour

la recherche. La première demande au visiteur de choisir parmi plusieurs propositions ses motivations de visite (voir annexe C). La deuxième lui demande de décrire son expérience de la *Nuit européenne des musées* en trois mots. Cette enquête par questionnaires est traitée avec le logiciel Sphinx qui permet, entre autres, l'analyse par des tris à plat et des tris croisés générant automatiquement des tableaux présentant les indicateurs statistiques de son choix (effectifs, pourcentages, moyennes, médianes, écart-types, spécificités), et des graphiques (barres, secteurs, histogrammes, baromètres, mappings...). De plus, il effectue des tests statistiques pour guider l'interprétation des données : Chi², Corrélation, Student, Fischer, intervalle de confiance... qui permettent notamment de voir le taux de significativité de relations. Enfin, il exploite des analyses statistiques avancées pour approfondir l'exploitation des données comme les analyses factorielles de correspondances :

[...] elle permet, quand on dispose d'une population d'individus pour lesquelles on possède de nombreux renseignements concernant les opinions, les pratiques et le statut (sexe, âge, etc.), d'en donner une représentation géométrique¹, c'est-à-dire en utilisant un graphique qui permet de voir les rapprochements et les oppositions entre les caractéristiques des individus. (Cibois, 2006, p.1)

Une fois l'étude sur la *Nuit européenne des musées* mise en regard avec les publics connus des institutions culturelles, (CRÉDOC, 2012), mais aussi avec les données obtenues pour la thèse, il sera possible d'obtenir un profil relativement complet des visiteurs de la nuit.

2.2.1 Les publics de la *Nuit européenne des musées*

L'un des intérêts majeurs de cette enquête est la possibilité d'établir le profil des visiteurs attirés par la *Nuit européenne des musées*. Les presque 4 000 questionnaires apportent ainsi des informations sur le genre, l'âge, le lieu de résidence, la compagnie des visiteurs, le niveau de diplôme, l'activité

professionnelle et les groupes sociaux ainsi que la familiarité des visiteurs avec l'évènement et avec le musée visité.

Genre

En ce qui concerne la composition du public de *la Nuit européenne des musées*, les visiteurs sont très majoritairement des femmes.

Tableau 2.1 : genre des visiteurs de la Nuit européenne des musées

Taux de réponse : 92,8%

	Nb	
Femme	2397	64,6%
Homme	1313	35,4%
Total	3710	

Sans surprise, les femmes sont plus nombreuses dans les musées, les autres enquêtes sur les publics mettent en avant des résultats similaires.

Âge

Les 26-57 ans forment plus de la moitié des visiteurs, les 18-25 ans et 58-65 ans forment un autre quart du public et les moins de 18 ans et 66 ans et plus forment un peu plus de 10%.

Tableau 2.2 : répartition des visiteurs de la Nuit européenne des musées selon leur âge

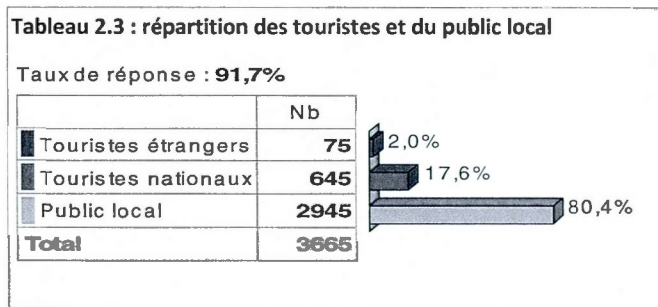
Taux de réponse : 86,8%

	Nb	
75ans et plus	66	1,9%
66-74ans	220	6,3%
58-65ans	461	13,3%
50-57ans	515	14,9%
42-49ans	538	15,5%
34-41ans	519	15,0%
26-33ans	547	15,8%
18-25ans	460	13,3%
moins de 18ans	142	4,1%
Total	3468	

Une catégorie d'âge en particulier ne ressort pas franchement des questionnaires. Les visiteurs semblent bien répartis même si les personnes plus âgées et plus jeunes semblent peu présentes. Cela est peut-être dû à l'horaire de la visite, plus tardif.

Résidence

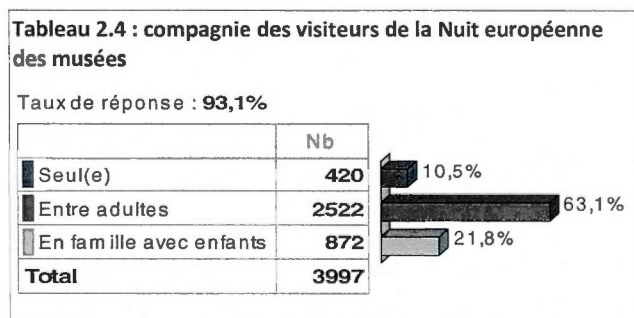
La *Nuit européenne des musées* semble être un moyen d'attirer un public local au musée, de le faire revenir voire, venir pour la première fois.



L'occasion de visiter fournie par la *Nuit européenne des musées* (NDM) peut donc engager une visite de musée en dehors d'un déplacement de type touristique des visiteurs. L'aspect événementiel mais surtout pratique de cet horaire de visite permet de passer la barrière des visites du week-end ou des vacances en procurant une occasion de visiter supplémentaire aux personnes actives.

Compagnie

En terme de compagnie, il s'avère que les visiteurs venus à la *Nuit européenne des musées* sont plutôt venus entre adultes. Il semble donc s'agir d'une activité réservée au cercle amical, aux couples ou encore aux familles sans enfants.



Il existe des différences de compagnie lors de la visite selon les catégories de musées visités. Les visiteurs de musées d'art décoratifs visitent souvent entre adultes, ou seuls et sont habitués à la NDM. Les visiteurs de musées de Beaux-arts sont souvent seuls eux aussi et, tout comme le public des musées d'art contemporain, ils connaissent déjà le musée visité. En revanche, le public des musées d'histoire, de sciences ou de société est plus familial et il s'agit peut-être plus de primo-visiteurs à la fois de la NDM et du musée.

La faible participation des visiteurs seuls semble être une caractéristique de la visite pendant cette nuit. Elle semble donc s'axer vers le côté social, de partage avec les autres et d'interaction, la promenade solitaire semblant s'éloigner des objectifs de visite excepté dans les musées de Beaux-arts où les visiteurs peuvent être seuls et connaissent déjà le musée visité.

Diplôme

Les diplômes les plus élevés sont prédominants, suivis par les diplômes moyens, les personnes ayant moins du bac ou pas de diplôme ne représentant que peu de visiteurs.

Tableau 2.5 : répartition des visiteurs de la *Nuit européenne des musées* selon leur plus haut diplôme obtenu

Taux de réponse : **87,0%**

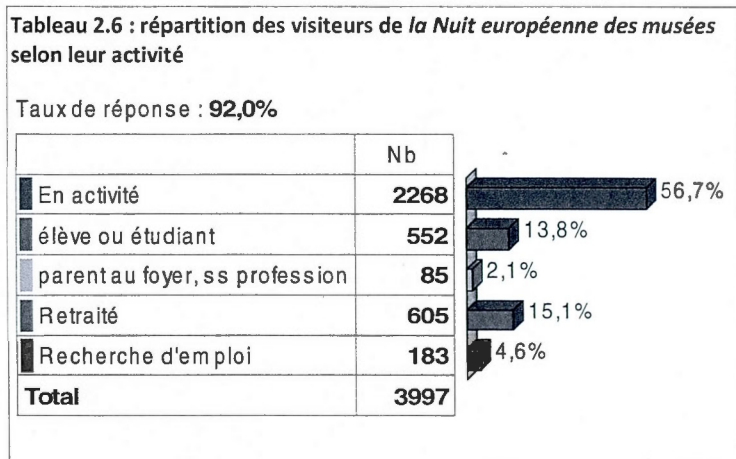
	Nb	
Master et +	1460	36,6%
Bac à licence	1412	35,4%
Moins du Bac	432	10,8%
Aucun	144	3,6%
Formation continue ou professionnelle	104	2,6%
Total	3987	

Assez logiquement, l'âge et le niveau de diplôme s'influencent, les personnes les plus âgées et les moins âgées ont les diplômes les moins élevés tandis que les plus diplômés sont les 26-41 ans. Cela reflète l'évolution de la société qui tend vers une hausse des diplômés supérieurs. Il existe la même corrélation avec les activités puisque les visiteurs les plus jeunes sont étudiants, les 26-57 ans sont actifs, les

26-40 ans semblant particulièrement marqués par la recherche d'emploi, et les plus de 60 ans sont à la retraite.

Activité professionnelle

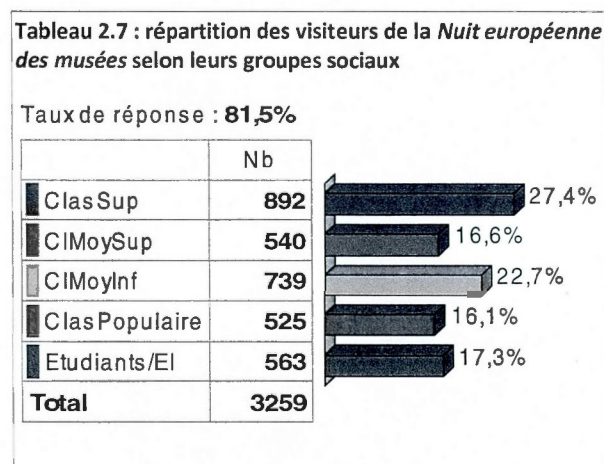
La majorité des visiteurs sont des actifs, suivis par les retraités puis les étudiants.



Leur répartition selon les groupes sociaux n'est toutefois pas aussi tranchée que dans les autres enquêtes sur les publics des musées en France. Les actifs semblent notamment bien plus représentés que les étudiants ou les seniors qui en journée forment pourtant un large pourcentage des visiteurs de musée.

Groupes sociaux

En règle générale, les classes « supérieures » et « moyennes supérieures » sont les plus présentes au musée.



Si ces classes forment 44% des visiteurs interrogés ici, les classes « moyennes inférieures » et « populaires » en représentent ensemble 38,8%. L'évènement que représente l'ouverture exceptionnelle des musées la nuit engage donc un léger changement dans la venue des visiteurs, les classes supérieures n'étant plus aussi importantes que lors des visites en journée (Eidelman et Jonchery, 2013).

Familiarité

L'étude des pratiques culturelles des visiteurs se traduit dans le questionnaire par plusieurs questions permettant d'établir le capital de familiarité muséale des personnes interrogées. Ce capital révèle les compétences préalables des visiteurs et leurs habitudes de fréquentation des musées, ce qui peut avoir des conséquences sur l'expérience de visite.

Tableau 2.8 : part de primo-visiteurs de la *Nuit européenne des musées*

Taux de réponse : 93,5%

	Nb	
Prim ovisiteur_Ndm	2398	64,2%
Déjà_venu_Ndm	1338	35,8%
Total	3736	

L'enquête révèle également que, globalement, il s'agit pour les visiteurs de leur première expérience à la fois de la *Nuit européenne des musées* mais aussi des musées visités. L'évènement semble alors un moyen important pour faire venir des primo-visiteurs dans les lieux culturels.

D'ailleurs, le fait d'avoir déjà participé ou non à la NDM pourrait avoir une influence sur ce que les visiteurs s'attendent à expérimenter. Lorsque la variable de la première visite au musée est croisée à celle des motifs de visite, la bipartition déjà relevée par de nombreuses études entre primo-visiteurs et visiteurs déjà venus se retrouve. Les visiteurs qui connaissent la NDM ont une vision principalement esthétique et hédoniste alors que les nouveaux participants y voient plutôt une occasion de se cultiver et d'apprendre des choses diverses.

Cette différence d'attentes se retrouve également au sein de l'expérience de la visite de musée puisque les primo-visiteurs attendent une expérience

d'apprentissage tandis que ceux qui connaissent déjà les lieux et les collections y vont moins pour apprendre que pour se détendre.

Il s'avère donc que le fait d'être déjà venu ou non au musée ou d'avoir déjà participé ou non à la *Nuit européenne des musées* semble avoir une influence sur ce que les visiteurs s'attendent à expérimenter. Ceux déjà venus attendent particulièrement de la beauté, ce qui laisse supposer que c'est la caractéristique principale qu'ils ont associé à leurs expériences précédentes. En revanche, les primo-visiteurs d'un musée viennent principalement pour la connaissance tandis que ceux déjà venus recherchent de l'apaisement et du dépaysement. Ainsi, selon que les visiteurs connaissent un endroit ou non, leurs motivations de visite diffèrent. Les visiteurs venant pour la première fois dans un musée attendent une expérience d'apprentissage tandis que ceux qui connaissent déjà les lieux et les collections y vont moins pour apprendre que pour se détendre.

Cette familiarité au musée est retranscrite par le calcul du capital de familiarité muséal qui permet de classer les visiteurs d'un capital très fort, avec de nombreuses et fréquentes venues au musée, à un capital très faible avec des venues très rares.

Tableau 2.9 : répartition des visiteurs de la *Nuit européenne des musées* selon le capital de familiarité muséale

Taux de réponse : 92,3%

	Nb	
CPF-Fort	137	3,7%
CPF-Moyen	175	4,7%
CPF-TFort	652	17,7%
CPF-Faible	1056	28,6%
CPF-TFaible	1670	45,3%
Total	3690	

Ainsi, le capital de familiarité muséale des visiteurs interrogés pendant la nuit est très différent de celui plus habituel décrit dans *A l'écoute des visiteurs* (Eidelman et Jonchery, 2013). Il y a en effet de grands écarts entre les capitaux de familiarité

muséale forts et faibles. Les capitaux de familiarité plus faibles semblent plus représentés lors de la *Nuit européenne des musées*.

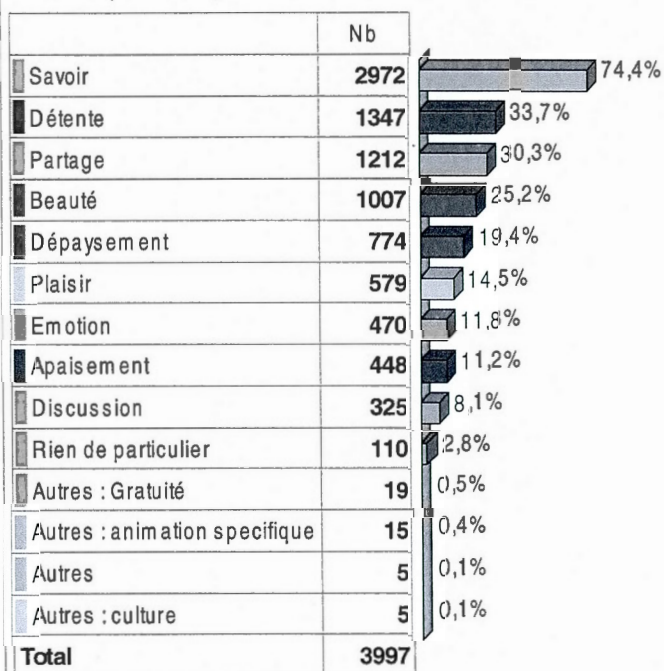
Lors de la *Nuit européenne des musées*, un public local à capital de familiarité muséal réduit est attiré par la visite exceptionnellement gratuite et nocturne des musées. Si les personnes à fort capital culturel demeurent des consommateurs de visites de musées, des habitués, la *Nuit européenne des musées* semble donc une occasion pour les personnes à très faible habitude muséale de venir découvrir les musées.

2.2.2 Les horizons d'attente et la satisfaction

Ce qu'il est particulièrement intéressant de retenir de cette enquête, en dehors de la composition du public, c'est le rapport entre les horizons d'attentes et les motivations à la visite, le tout relié à la question ouverte de la fin qui demande aux visiteurs d'exprimer un avis.

Il apparaît ainsi que la première motivation est la connaissance et la découverte. Il s'agit là d'une valeur intrinsèque de l'institution culturelle et particulièrement muséale, d'être un passeur de savoirs.

Les motivations à la visite forment la question d'entrée du questionnaire. L'objectif est de comprendre ce qui amène un visiteur à la *Nuit européenne des musées*.

Tableau 2.10 : répartition des motifs de visiteTaux de réponse : **99,3%**

Le savoir est toujours la première motivation, comme lors d'une visite diurne, bien que le dépaysement et le plaisir de la visite restent des motivations importantes. Ainsi, semble-t-il, les publics de la *Nuit européenne des musées* viennent en réalité pour passer un bon moment entre amis ou en famille, l'expérience de la convivialité par le partage et la discussion étant primordiale.

Ces attentes et motifs de visite varient selon la catégorie de musée visitée et les personnes accompagnant les visiteurs, éléments extérieurs à la visite de l'exposition en elle-même mais configurant cette visite comme l'ont montré les enquêtes de Falk. Le rapport aux attentes semble ainsi lié aux catégories de musée et aux motifs de visite caractérisant ainsi la recherche d'une expérience de visite particularisée.

Tableau 2.11 : tableau de caractéristiques croisant les catégories de musées et les motifs de visite

MSoc&Civ	MAC	MdH	MADeco&Archi	MBA
Détente (216, 17,7%)	Beauté (99, 14,2%) Emotion (51, 7,3%)	Discussion (115, 4,6%)	Beauté (231, 16,6%) Dépaysement (137, 9,9%) Plaisir (116, 8,4%)	Beauté (267, 14,4%)

Le tableau montre les modalités significativement sur-représentées.
Les modalités 'MSTI' n'ont aucun élément caractéristique.

Les caractéristiques qui ressortent sont pour les musées de sociétés et de civilisations la recherche de la détente, pour les musées d'art contemporain la beauté et l'émotion, pour les musées d'histoire la discussion, pour les musées d'arts décoratifs et d'architecture la beauté, le dépaysement et le plaisir, enfin, pour les musées de Beaux-arts, la beauté. Les attentes sont donc différentes suivant la catégorie de musées lors d'une visite de nuit. Il faut bien noter que les musées d'art en général sont catégorisés par les visiteurs comme les lieux d'une expérience esthétique.

Le rapport entre les bénéfices attendus et les bénéfices retirés semble bon étant donné que les visiteurs interrogés pendant la nuit apparaissent plutôt satisfaits de leur expérience.

Tableau 2.12 : note calculée de la satisfaction

Taux de réponse : 26,0%

	Nb	
Très satisfait_S	408	39,2%
Assez satisfait_S	443	42,6%
Peu satisfait_S	83	8,0%
Pas du tt satisfait_S	106	10,2%
Total	1040	

Cette satisfaction implique d'ailleurs que l'expérience de visite qu'ont eue les visiteurs correspondait à ce qu'ils en attendaient.

En effet, le rapport aux attentes est élevé lors de la *Nuit européenne des musées*. L'image que les visiteurs se font de leur visite du musée la nuit correspond *a priori* à l'expérience que leur fournit le musée.

Tableau 2.13 : rapport aux attentesTaux de réponse : **95,9%**

	Nb	
Correspond	2808	73,2%
Dépasse	582	15,2%
Un peu en-dessous	370	9,6%
Très en-dessous	75	2,0%
Total	3835	

Toutefois, si les personnes déçues sont peu nombreuses, celles très satisfaites ne semblent pas nombreuses non plus.

L'horizon d'attente des visiteurs se conjugue avec les émotions ressenties pendant la visite.

Tableau 2.14 : caractéristiques du rapport aux attentes par rapport aux motifs de visite et par rapport à la satisfaction

Très en-dessous	Un peu en-dessous	Dépasse
Rien de particulier (9, 5,5%)	Pas du tt satisfait_S (36, 32,4%)	Dépaysement (141, 10,0%) Plaisir (107, 7,6%) Emotion (95, 6,8%) Très satisfait_S (64, 62,7%)

Ainsi, les visites qui correspondent aux attentes des visiteurs s'allient à une bonne satisfaction de la visite tandis que les visites qui dépassent ce rapport aux attentes s'allient à un dépaysement, au plaisir et à l'émotion ressentis pendant la visite qui font de cette visite de nuit une expérience très satisfaisante. Pour que l'expérience de la visite de musée pendant la nuit soit très bonne, il faut qu'elle fasse intervenir du plaisir, de l'émotion et du dépaysement, toutes choses qui sont caractéristiques de l'espace-temps nocturne. L'ouverture de nuit doit donc être une expérience réellement dans la nuit, qui permette d'utiliser l'imaginaire nocturne, et non simplement une ouverture prolongeant une expérience diurne.

Les rapports entre motifs de visite, rapport aux attentes et satisfaction forment donc un tissage complexe influençant l'expérience de visite. Au-delà de l'accord entre motivations à la visite et bénéfice reçu, il semble qu'une expérience réussie de la visite de musée doive surprendre en apportant quelque chose en plus qui

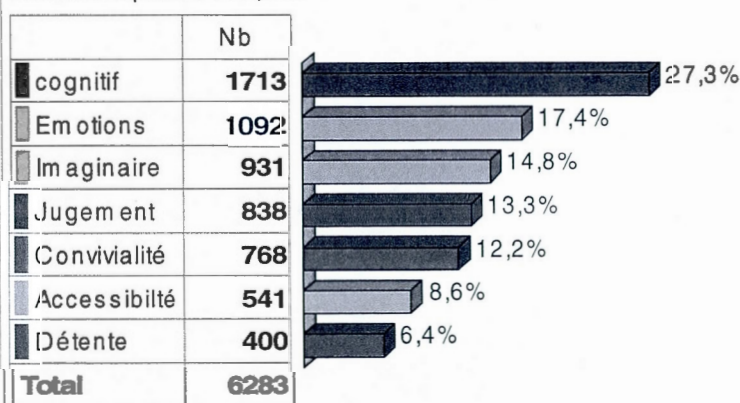
n'était pas prévu par les visiteurs. Cette chose en plus peut être apportée par l'introduction de la nuit dans le langage de l'exposition.

2.2.3 Les champs lexicaux employés par les visiteurs

La dernière question de l'enquête proposait aux visiteurs de décrire leur expérience en trois mots. Cette question est codée selon plusieurs champs lexicaux correspondant à différentes approches de l'expérience de la *Nuit européenne des musées*. Il s'agit des champs du cognitif ; de la détente et de l'amusement ; de l'accessibilité aussi bien physique, intellectuelle qu'économique ; de la convivialité, de la vie et du partage ; des émotions et du plaisir ; de l'imaginaire et de la surprise.

Tableau 2.15 : bilan de leur expérience effectué par les visiteurs de la *Nuit européenne des musées*

Taux de réponse : **73,7%**



Cette dernière question a un taux de réponse de près de 74%, elle permet donc d'avoir une bonne idée de ce que les visiteurs ont pensé de leur expérience dans leurs propres termes.

Les réponses concernent avant tout l'aspect cognitif de la visite, avec 27%, qui demeure l'intérêt principal recherché dans l'activité muséale. Toutefois, l'émotion et l'imaginaire sont très proches, ils représentent chacun 17% et près de 15%,

c'est-à-dire 32% des apports recherchés de la visite. Ces trois aspects de l'expérience de visite, le cognitif, l'affectif et l'imaginaire, sont considérés comme les trois modes d'accès à l'exposition du point de vue du fonctionnement psychologique. Ils configurent en quelque sorte la compréhension de l'exposition (Dufresne-Tassé, 1996).

La convivialité, la détente et l'accessibilité gardent une certaine importance, ce pôle du confort de visite et du loisir représentant 27% du total des réponses. Enfin, le jugement global sur la NDM est évoqué par 13% des réponses.

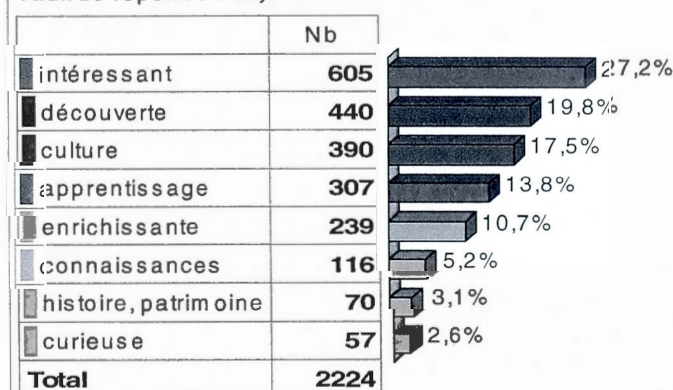
L'analyse de ces différents champs lexicaux permet de catégoriser l'expérience des visiteurs et de repérer l'impact de la visite de nuit sur leurs impressions de visite à chaud.

Il faut regarder de plus près chacun de ces champs lexicaux pour bien comprendre ce qu'ils impliquent en termes d'attente et d'expérience pour les visiteurs.

Le premier champ lexical en terme d'importance est celui du cognitif ce qui est en accord avec les motifs de visite déclarés par les visiteurs en début de questionnaire.

Tableau 2.16 : thèmes du champ lexical cognitif

Taux de réponse : **42,9%**



Le champ lexical du cognitif s'exprime principalement par l'emploi des mots « intéressant », « découverte » ou « culturel » qui sont les trois attrait cognitifs majeurs de la visite. Les personnes ont découvert un lieu qu'elles trouvent intéressant dans le domaine culturel. Ce domaine culturel peut se préciser sous la

notion d'histoire ou de patrimoine. La notion de découverte, elle, est proche de l'expression d'une certaine curiosité soit de la NDM, soit des personnes y participant.

La notion d'apprentissage, qui regroupe tous les mots traitant de pédagogie ou d'éducation, est très liée, conceptuellement, à celle de connaissances et de savoir. Cette envie d'apprendre qui atteint 16% est relayée par l'enrichissement qui en découle, développé dans près de 11% des réponses.

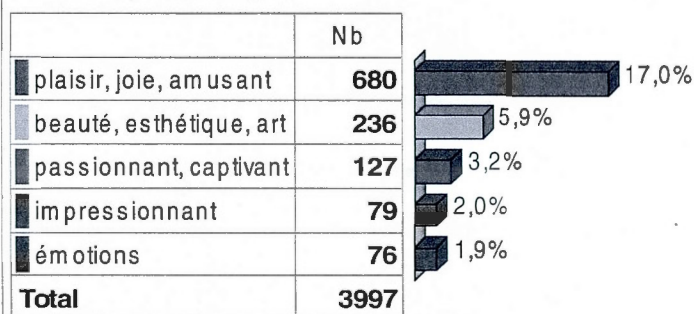
Ce champ lexical s'exprime par des associations de termes tels que « étonnante ; curieuse ; intéressante » ; « découverte ; savoir ; échange » ; « culturelle ; partage ; découverte ».

Dans ces cas, l'expérience de visite est entièrement tournée vers l'apport de connaissances.

L'autre champ lexical important est celui de l'émotion et du plaisir, facteurs qui étaient associés à une expérience de visite très satisfaisante.

Tableau 2.17 : thèmes du champ lexical de l'émotion et du plaisir

Taux de réponse : **27,3%**



Les émotions sont principalement associées au plaisir, à la joie et à l'amusement qui découlent de la visite (17%). La beauté, le côté esthétique des objets vus lors de la NDM ou la beauté de la nuit des musées elle-même, représentent près de 6% des réponses. Cet aspect est souvent lié aux émotions intenses et au côté impressionnant de la nuit qui forment ensemble près de 4% des réponses. Il arrive parfois que les visiteurs expriment une émotion très liée au cognitif par la sensation d'être passionné ou captivé, voire stimulé par la NDM.

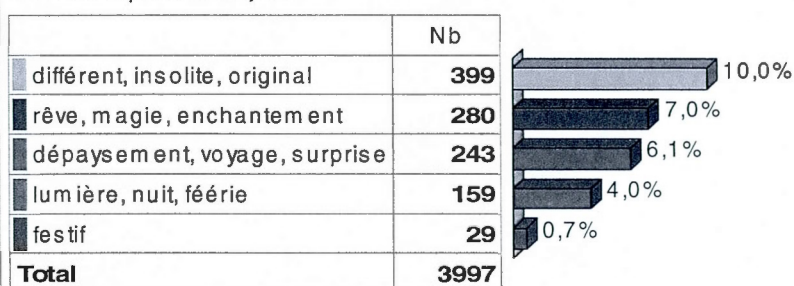
L'émotion peut être simple comme « trouver la visite agréable », précise comme « trouver la visite belle », intense comme « trouver la visite captivante » ou impressionnante.

Ce champ lexical s'exprime avec des termes tels que « bonne ambiance ; cadre agréable ; beaucoup d'histoire ; c'est beau » ; « agréable ; sympathique » ; « partage ; plaisir ; émotion ».

Le troisième champ lexical repéré est celui de la surprise et de l'imaginaire, champ dans lequel il faut rechercher l'impact de la nuit sur l'expérience de visite.

Tableau 2.18 : thèmes du champ lexical de la surprise et de l'imaginaire

Taux de réponse : **23,3%**



Le champ lexical de l'imaginaire et de la surprise se manifeste dans les verbatim en premier lieu par l'aspect différent, original et insolite de la NDM (10%). Ce point se rapproche de l'expression de la surprise qui va avec le dépaysement et la sensation de voyage provoquée par la visite (6%).

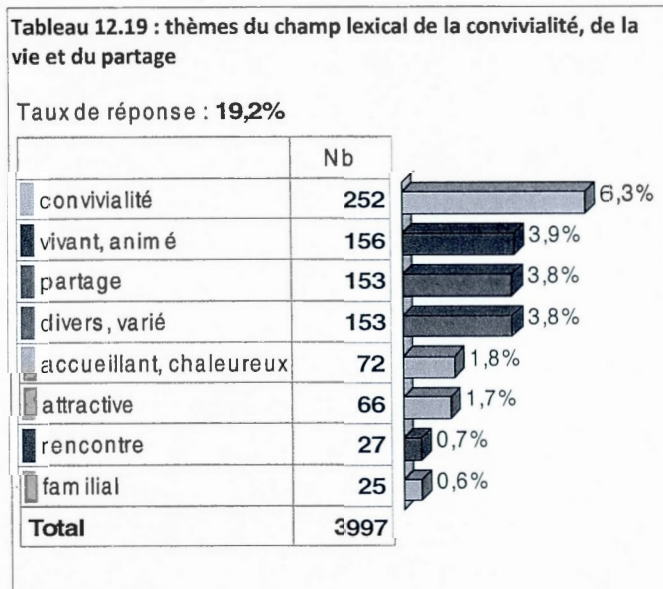
Un autre aspect important de la NDM dans ce champ est la magie qu'elle apporte aux visites. Il y a un côté enchanteur de la NDM comme si la visite se passait dans un rêve (7%). Cet aspect est lié à celui de la nuit et de l'éclairage nocturne des villes qui peut donner un aspect féérique assez irréel à l'environnement habituel (4%). La notion de festivité de la NDM est peu évoquée mais semble participer d'un aspect particulier de cet événement annuel.

La NDM est donc vécue comme une fête nocturne qui sort de l'ordinaire et surprend les visiteurs. Cela s'exprime par des termes tels que « charme ; nocturne ; imaginaire » ; « fantôme ; insolite ; lumière » ; « enrichissante ; dépayssante ;

magique » ; « émerveillement ; magie ; voyage » ; « lumière ; nuit ; découverte » ; « intéressante ; mystérieuse ; surprenante » ou encore « sympathique ; originale ; hors du temps ».

Il semble qu'en effet ce vocabulaire soit teinté d'imaginaire nocturne et se mêle aux aspects plus conventionnels de l'expérience de visite, comme l'apprentissage.

Le quatrième champ lexical étudié concernant la thèse est celui de la convivialité et du partage qui permet de transcrire le côté social de l'expérience de visite.



Le champ lexical de la convivialité de la NDM s'exprime par l'aspect vivant de la manifestation, grâce à ses animations et à sa diversité. La chaleur de l'accueil, les échanges et rencontres participent de l'ambiance générale agréable de la NDM. Cela amène quelques visiteurs à la qualifier de familiale ou d'attractive.

Les termes tels que « convivial ; instructif ; interaction » ; « accueillante ; unique ; conviviale » ; « générosité ; partage ; coopération » ou encore « vivante ; magique ; plaisante » apparaissent pour décrire l'expérience de visite.

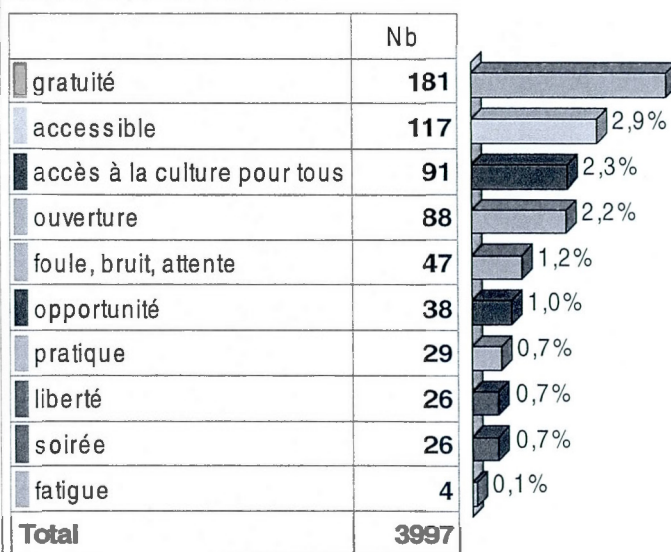
Le cinquième champ lexical intéressant pour l'étude de la nuit au musée est celui qui touche à l'accessibilité, particulièrement l'accessibilité de l'horaire.

L'accessibilité physique, intellectuelle ou économique paraît importante à signaler pour plusieurs visiteurs de la NDM.

La gratuité de la nuit permet une accessibilité à la culture qui se traduit aussi par la simplicité et la facilité des propos des musées. Ceci concourt à donner aux institutions muséales une image d'ouverture.

Tableau 2.20 : thèmes du champ lexical de l'accessibilité physique, intellectuelle et économique

Taux de réponse : **13,5%**

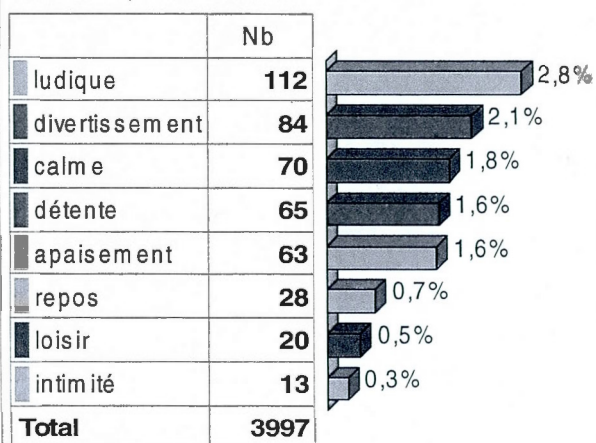


Une ouverture qui passe également par le côté pratique des horaires de la NDM, qui permettent de passer une soirée au musée comme on irait au restaurant ou au cinéma, intégrant la visite de musée dans la pratique des loisirs nocturnes accessibles après la journée de travail. Ceci apporte une certaine liberté à la venue au musée qui dépend moins de l'organisation d'un emploi du temps réglé. Toutefois, beaucoup de visiteurs sont attirés par l'évènement, ce qui représente une foule et de longues files d'attentes dans certains musées ainsi que du bruit. Ceci combiné à l'horaire nocturne peut générer de la fatigue muséale. Cela reste néanmoins minoritaire dans les retours des visiteurs avec des termes tels que « attractive ; swagg ; surpeuplée » ; « accessible ; riche ; originale » ; « enrichissante ; horaire flexible ; accessibilité » ; « une opportunité, une fenêtre ouverte! ».

Le dernier champ lexical repéré est celui de la détente et de l'amusement. Il rejoint l'expérience sociale de la visite de musée tout en transposant le dépaysement par rapport à la vie quotidienne que celle-ci peut apporter.

Tableau 2.21 : thèmes du champ lexical de la détente et de l'amusement

Taux de réponse : **10,0%**



Il se traduit par l'aspect ludique de la NDM (2,8%) mais aussi divertissant (2,1%) qui lie plus largement la NDM, comme les visites de musée en général, à la sphère du loisir.

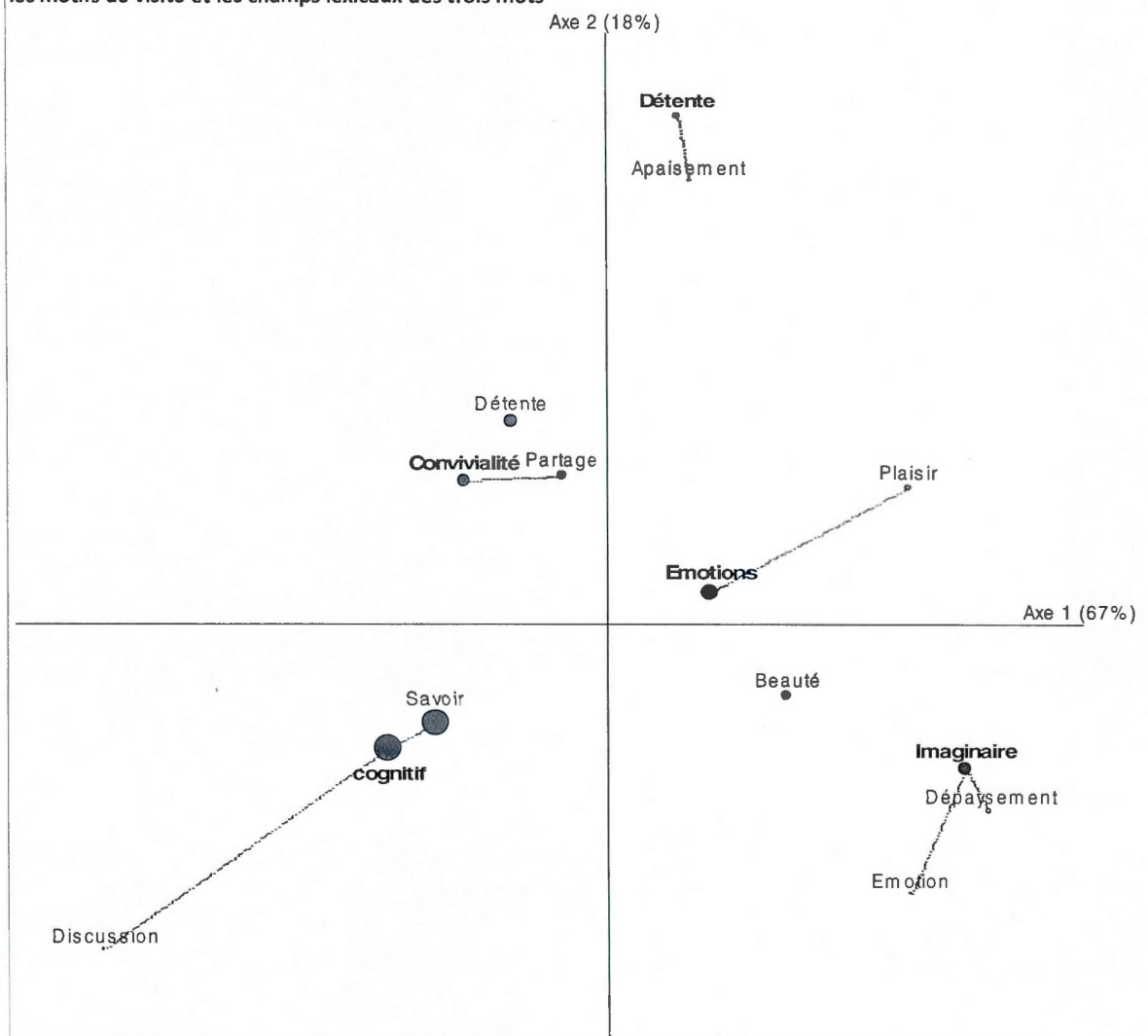
L'autre pôle de ce champ est celui de la détente qui se traduit par le calme et l'apaisement ressentis lors des visites qui mènent au repos et parfois même à l'intimité.

Ce champ lexical s'exprime par des termes tels que « douce ; calme ; magique » ; « détente ; plaisir ; partager » ; « étonnement ; imprégnation du lieu ; privilège » ; « intimité ; nuit ; découverte » ; « merveilleux ; silencieux ; intime ».

L'apaisement et l'intimité semblent donc importants pour les visiteurs de la *Nuit européenne des musées* car ils sont une déclinaison du calme et de la détente. De même le fait d'avoir une visite ludique semble constituer une motivation à la venue de nuit au musée. Peut-être cela transcrit-il justement l'attente d'une visite détendue et amusante plus axée sur le social et l'émotion que sur l'apprentissage et le cognitif.

Ainsi, le premier rapport qui apparaît comme évident est celui des motifs de visite et des champs lexicaux. Il se trouve que ce bilan effectué par les visiteurs à l'aide de trois mots récapitulatifs a des points communs avec les motivations à la visite énoncées en début de questionnaire.

Figure 2.7 : illustration par une carte d'analyse factorielle des correspondances du tableau de caractéristiques croisant les motifs de visite et les champs lexicaux des trois mots

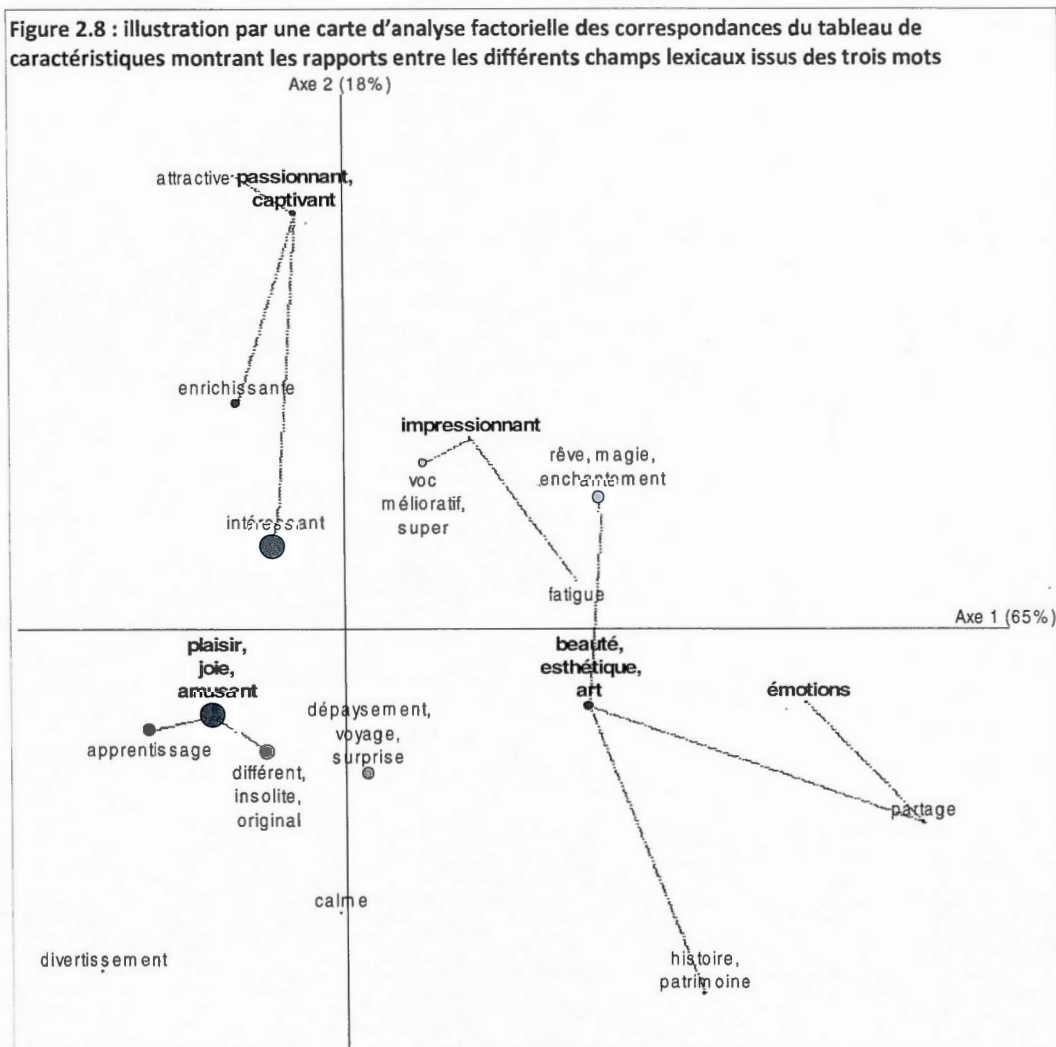


Les visiteurs qui venaient pour obtenir du savoir et discuter ont donné des mots en rapport avec le champ cognitif ; ceux qui recherchaient le dépaysement et l'émotion se rapportent au champ de l'imaginaire ; les visiteurs qui recherchaient le partage et la détente se tournent vers le vocabulaire de la convivialité ; enfin, ceux qui recherchaient du plaisir avant tout utilisent le champ de l'émotion.

Une visite dont le bénéfice recherché est la sociabilité sera ressentie comme un moment de détente, relié à un apaisement général. Une visite dont le bénéfice recherché est la connaissance sera plutôt un moment de discussion. Une visite dont le bénéfice est d'être agréable sera fortement liée au registre de l'émotion lui-même très lié à l'imaginaire qui apporte un dépaysement aux visiteurs, le tout configurant une expérience ressourçante (Kaplan, Bardwell, et Slakter, 1993).

Il semble donc intéressant de regarder la géographie des différents champs lexicaux sous le prisme de l'émotion.

Comme les quelques extraits verbatim de la question des trois mots le laissent voir, les différents champs lexicaux entretiennent des relations entre eux. Relations qui ont été mises à jour à l'aide d'un tableau de caractéristiques qui prend l'angle des émotions.



Cette carte d'analyse factorielle révèle que les visiteurs ont pris du plaisir à apprendre des choses de manière originale, dans un contexte décalé. Cela leur a rendu la visite passionnante et attirante.

De plus, la beauté de la visite de nuit et la relation esthétique avec les œuvres apporte de l'émotion et est lié à une volonté de partage, donc à un volet social de la visite. Une visite qui est associée au rêve et à la magie. Ce pôle purement émotif et imaginaire semble bien influencé par les représentations de la nuit et pourrait former le noyau caractéristique d'une visite de musée la nuit.

2.2.4 Conclusion

L'enquête *Nuit européenne des musées* 2012 a permis d'apporter des informations sur quatre points majeurs : le niveau de satisfaction, les caractéristiques socio-culturelles des visiteurs, les modalités de la visite, les attentes et visions des visiteurs envers la *Nuit européenne des musées*.

La plupart des personnes interrogées participaient pour la première fois à la *Nuit européenne des musées* et semblent satisfaites de leur visite.

L'analyse de l'expérience de la *Nuit européenne des musées* semble donc encourageante en ce qui concerne l'influence de l'esprit de la nuit sur une visite de musée. Au-delà de l'expérience muséale, disons traditionnelle, basée sur la découverte et l'apprentissage, les visiteurs de nuit semblent chercher une aventure, une émotion et de la surprise. Ils se laissent bercer par leur imaginaire et le côté évènementiel, exceptionnel, ne fait que renforcer leur impression de vivre une chose hors du commun.

Cette première incursion sur le territoire de la nuit au musée apporte donc des pistes qui semblent corroborer l'hypothèse de départ, à savoir que le changement de contexte de visite entraîne une expérience différente, plus axée sur les sensations et l'imaginaire.

La dernière question de l'enquête permet par ses réponses libres d'élaborer les différentes visions et jugements de la *Nuit européenne des musées* par les personnes interrogées. Dans cet espace des trois mots, ils livrent leurs avis et ressentis concernant leur expérience de la NDM.

Les mots employés par les visiteurs appartiennent d'abord au champ lexical du cognitif, de la découverte et de l'apprentissage. Il y a également une forte présence des champs de l'émotion et de l'imaginaire. Toutefois ici, l'aspect cognitif semble moins important que les aspects émotifs et surtout imaginaire. De plus, les visiteurs qui utilisent le champ lexical de l'émotion et de l'imaginaire ont dépassé leurs attentes au cours de la nuit.

Il y a une cohérence dans les motifs de visite, les rapports aux attentes et les champs lexicaux des trois mots mais également à l'intérieur même des champs puisque par exemple l'aspect passionnant de l'expérience est liée à l'attractivité de l'opération et à son aspect enrichissant. Tandis que l'expérience esthétique reste liée à l'émotion du patrimoine mais également au côté magique de cette manifestation nocturne.

2.3 Méthodologie

Pour connaître le champ de recherche, il était obligatoire d'avoir un panorama des pratiques nocturnes et de leurs déclinaisons. Ce panorama a permis d'établir une typologie des nocturnes qui a facilité le choix du terrain. L'analyse a révélé trois types de loisirs nocturnes en ce qui concerne le champ culturel. Le premier appartient au cadre de l'exceptionnel, il n'a lieu qu'une fois par an et a une envergure nationale, comme la *Nuit européenne des musées*. Le deuxième est lui aussi exceptionnel mais lié à la saison, c'est un loisir d'été, principalement du fait de châteaux et villes historiques, il peut prendre des formes variées faisant intervenir de la médiation humaine. Le dernier type est celui retenu pour

l'enquête, celui qui se déroule toute l'année et ne serait *a priori* qu'un élargissement des horaires d'ouvertures, principalement des musées. La comparaison entre ces trois types a permis de mettre en lumière les avantages du dernier pour l'étude. Pour répondre au questionnement de la thèse, plutôt comparatiste, sur une différence vue au cours d'une même activité pratiquée de jour ou de nuit, le cas des nocturnes hebdomadaires est préférable d'un point de vue pratique et théorique. Du point de vue pratique, ce type de nocturne permet d'obtenir un terrain d'enquête relativement stable toute l'année. Du point de vue théorique, il permet d'éliminer les effets d'une communication trop axée sur l'exceptionnel et l'évènementiel qui pourrait interférer avec le pur effet de nuit recherché. Effet qui ajoute une contrainte dans l'optique comparatiste puisque les visites d'un même lieu sont alors très différentes entre jour et nuit de par la différence de médiations.

À ceci s'ajoute l'importance de l'éclairage pour la perception nocturne, l'éclairage patrimonial étant un éclairage particulier avec ses règles et son langage. En effet, il participe de l'atmosphère nocturne et met en scène la nuit par ses jeux de contrastes.

Enfin, l'image donnée de la visite nocturne au musée suppose à la fois privilège et attraction festive mais aussi occasion de percer un mystère, de vivre des choses étranges, bref de découvrir le lieu autrement, d'une manière plus émotive, ludique et imaginaire.

L'analyse théorique qui s'est étendue sur les deux premiers chapitres a montré que vouloir étudier ce qui se joue la nuit dans un musée pour les visiteurs, notamment d'un point de vue des représentations et des sensations, demande de fixer un cadre conceptuel qui permette à l'enquête de se déployer.

Il ne suffit plus pour l'exploration profonde de l'expérience des visiteurs de connaître la nocturne muséale et les implications de l'espace-temps de la nuit sur la perception. Il faut à présent s'interroger sur ce que représente l'exposition muséale en tant que dispositif et lieu de passation d'un message mais aussi savoir

comment les visiteurs réagissent dans une exposition, ce qu'ils amènent avec eux et leur manière de considérer une visite de musée.

La visite de musée n'est plus vue comme une simple expérience d'apprentissage mais bien aussi comme une expérience sensible et sociale. Les rapports entre le musée, en tant que lieu, l'exposition en tant que dispositif et les visiteurs sont désormais étudiés dans une vision d'interrelations. L'analyse de l'expérience de la visite de nuit semble devoir participer de cette mouvance qui veut penser en termes d'interaction. Interactions entre d'une part sensations et interprétations des visiteurs, d'autre part influence de la muséographie et du contexte, sans oublier les variables identitaires ou de motifs de visite. En effet, la construction interprétative des visiteurs paraît devoir dépendre de ces multiples facettes étudiées de l'expérience de visite.

Ainsi, il faut développer à la fois ce qui peut caractériser le « contexte personnel » de la visite, les connaissances, croyances, attitudes, personnalité, attentes et intérêts des visiteurs ainsi que l'environnement complexe de l'exposition en tant que dispositif sémiotique, notamment par la mise en espace.

Ces éclaircissements permettent ensuite d'élaborer la méthodologie finale de l'enquête, nourrie de ces réflexions et des expériences pratiques, puis de l'appliquer sur le choix d'un terrain principal.

En effet, cette étude a pour avantage d'explorer la nocturne sous un angle inédit, celui de l'expérience du visiteur. Il s'agit d'une étude à côté des études de fréquentation ou de l'impact des événements proposés pour la nocturne qui s'oriente vers la « magie du lieu », l'ambiance ressentie dans le musée, bref tout le contexte de visite porteur de création d'un sens passant par autre chose que le message écrit. Il est alors nécessaire de prendre en compte tous les éléments de ce langage non textuel. Plusieurs éléments peuvent alors jouer à ce stade dans le choix du terrain comme la recherche de l'ambiance lumineuse par le repérage des éclairages, leur type, leur intensité, leur position mais aussi la variété des collections, salles de sculpture, peinture ou d'objets d'art etc., avec forte muséographie ou non (reconstitution etc.). L'étude d'une première recherche préliminaire au Centre Pompidou à Paris a testé la cohérence du protocole

d'enquête et du choix du terrain. Elle a également donné une idée plus précise de ce qui se passe réellement pour les visiteurs pendant une visite nocturne.

2.3.1 L'approche qualitative

D'un point de vue méthodologique, le choix qui semble s'imposer pour le sujet de recherche est celui des méthodes qualitatives puisque l'objectif est de qualifier une expérience de visite, assez subjective et personnelle. Ces méthodes s'inscrivent dans le paradigme compréhensif (subjectiviste ou interprétatif) et prennent pour parti pris épistémologique de considérer les phénomènes humains comme des phénomènes de sens qui peuvent être compris par l'effort de l'empathie. En fait, il faudra prendre en compte avec cette méthode les perceptions, les sensations, les impressions des visiteurs de musée.

L'intérêt de ce point de vue épistémologique est qu'il réfute l'existence et la prééminence d'un monde dit réel et objectif en ce qui concerne l'appréhension et l'action dans le monde des acteurs humains (Mucchielli, 2005). À la suite de nombreuses études, il s'agit donc de considérer les visiteurs de musées comme des individus pouvant avoir une expérience subjective différente suivant les circonstances de leur visite ou l'état de leurs connaissances. Cela coïncide avec ce qui a été dit du temps de la nuit, un temps de repli sur soi et d'intimité mais aussi de forte subjectivité.

Autrement dit, il n'existe pas un type de visiteur de musée mais des visiteurs de musée, chacun ayant une expérience de sa visite qui lui est propre. L'expérience de visite devient ainsi tributaire de nombreuses circonstances exogènes qui vont jouer sur la construction du sens donné à la visite, (Eidelman, 2008).

De plus, le changement de sens que la thèse cherche à saisir est une chose subtile, parfois inconsciente, qui va se manifester par une sensibilité des personnes à l'ambiance, par leurs sensations et perceptions. Aussi, faut-il amener les conditions qui vont faire parler le visiteur sur ce qui intéresse la recherche, sur son expérience. Pour cela, il faut dépasser la relation hiérarchique et autoritaire

interrogé/chercheur et engager une conversation plus décontractée, avec une parole plus libre.

Le domaine de l'expérience de visite pendant la nuit est pratiquement resté vierge, il s'avère donc impossible de s'appuyer sur des enquêtes et des méthodologies déjà appliquées avec succès dans ce cadre bien que de nombreuses autres enquêtes soient disponibles dans le cadre de la journée qu'il sera possible d'adapter. Toutefois, il n'y a que peu d'informations de départ sur ce terrain de recherche. Cette enquête fait donc œuvre de défrichage du terrain et dans ces conditions va avant tout servir à ouvrir des pistes de recherches futures, ou à plus grande échelle, par le moyen d'une enquête qualitative qui sera exploratoire de ce nouveau terrain de recherche.

Cette inscription dans les méthodes qualitatives entraîne donc un recours à au moins un des deux principaux outils des méthodes qualitatives que sont le questionnaire et l'entretien. Pour établir la préséance d'un moyen sur l'autre, une série d'enquêtes préliminaires a été effectuée : questionnaires distribués lors de la *Nuit européenne des musées* 2011 dans certains musées et entretiens réalisés dans d'autres la même nuit. Il ressort de cette enquête que, dans l'optique de dégager les composantes de l'expérience de visite, l'entretien s'avère plus riche. Les visiteurs y développent plus volontiers leur avis grâce à la relation personnelle avec l'enquêteur ainsi que son attitude non directive qui laisse à l'interviewé la liberté de parcourir comme il l'entend la question ouverte qui lui est posée.

Le principe ici est de respecter totalement le discours de l'autre, d'en suivre le fil sans le rompre ; s'il s'interrompt de le relancer à partir de ce qui vient d'être dit, dans les termes dans lesquels cela vient d'être dit, et non à partir d'une grille préordonnée et préformulée d'interrogation. » (Véron, Levasseur, 1991).

Le questionnaire présente l'avantage, lui, d'être moins consommateur de temps et donc de permettre de recueillir une plus grande quantité de profils. Toutefois, il demeure un outil imprécis pour explorer des notions mal ou peu exprimées par les visiteurs. Ainsi, en employant un questionnaire pour seul moyen de recueil de données, il y avait un risque d'appauvrir le discours des visiteurs sur leur

expérience de visite. Or, il semble que dans cette optique exploratoire, des entretiens semi-dirigés, c'est-à-dire que l'enquêteur relance l'interviewé sur des thèmes précis, permettent une meilleure vision d'ensemble des différentes forces en jeu mais surtout une plus grande finesse dans l'analyse des données par la suite. En effet par l'emploi d'un entretien, suivi d'un questionnaire visant à connaître le profil du visiteur interrogé, il est possible de réaliser une étude mettant en relation le discours du visiteur avec son profil et amenant parfois à repérer des types de visiteurs.

Ainsi, une fois la méthode de l'entretien non directif validée, il fallait établir un guide d'entretien qui aborde les thèmes importants pour la recherche, notamment ceux repérés au cours de la phase conceptuelle. Pour se faire, une petite série d'entretien a été réalisée avec des personnes qui ont visité sur demande de l'enquêteur le musée d'Orsay et le musée du Louvre pendant une nocturne. Cela a donné un entretien au musée d'Orsay où la visite était libre, l'enquêteur n'étant qu'un accompagnateur, et deux entretiens au musée du Louvre où cette fois la visite suivait un parcours décidé à l'avance par l'enquêteur pour être sûr de passer par une des deux cours couvertes du musée. Ces personnes ont exprimé ce qu'elles avaient pensé de leur visite et des nocturnes notamment par rapport à une visite en journée. L'entretien était libre, les visiteurs parlaient de leur expérience et l'enquêteur rebondissait sur certaines idées ou explorait avec eux certaines thématiques. Quelques grandes caractéristiques sont ressorties de ces entretiens réalisés en fin de visite. Tout d'abord, les particularités du lieu, son architecture, le côté grandiose ou monumental ainsi que le fait que rien ne change entre nocturne et journée dans les salles, excepté dans les endroits où se remarque le changement de contexte lumineux. Ces lieux sont souvent à tendance monumentale et leur décor est mis en valeur en nocturne. Cela révèle la transformation du musée en nocturne qui devient plus un lieu de sortie, de fête, avec moins de monde. L'objectif de visite passe alors d'une volonté de voir quelque chose en particulier le jour à une flânerie en nocturne. La visite devient un délasserment après le travail notamment grâce à l'ambiance qui est différente

par le jeu de la lumière et des ombres qui donne une atmosphère particulière. Cette atmosphère est qualifiée par le côté intimiste et détendu d'une nocturne. Enfin, une dernière chose apparaît récurrente dans les entretiens préliminaires, le changement de public, des gens qui sont déjà intéressés par le musée, connaisseurs, plus jeunes.

Ces entretiens permettent donc de noter deux grands pôles d'attention des visiteurs lors de la nocturne, tout d'abord la transformation du lieu et de son ambiance suivant les conditions de changement de luminosité dans les salles puis ensuite, la transformation des visiteurs qui se traduit par l'état d'esprit et le ressenti du lieu et des autres visiteurs.

Ces indications précieuses ont permis d'établir un guide d'entretien visant à confirmer ces intérêts des visiteurs venus en nocturne. Ces catégories répondent à des questions de recherche. La première est de reconnaître l'importance de l'esprit du lieu et de son support fantasmatique, par le rapport à l'espace. La deuxième concerne l'importance de l'éclairage et du contexte lumineux sur la perception des choses et sur l'emploi de l'imagination ou de l'affectif. La troisième s'intéresse au rapport social entretenu au musée et à la sortie de nuit, l'un influençant peut-être l'autre ce qui transformerait le musée en lieu de fête que les visiteurs pourraient plus s'approprier qu'en journée. La quatrième question touche à la transformation d'une visite diurne plutôt cognitive, tournée vers les connaissances en une visite nocturne de délassement, sorte de promenade esthétique. Elle rejoint une sixième question tournée vers la captation par les visiteurs d'une ambiance différente qui les incite à se comporter différemment, à avoir un état d'esprit différent lors de la visite. Cette idée mène à la septième question, la mise en évidence d'une distinction opérée par les visiteurs à travers la visite nocturne : ce ne sont pas les mêmes individus qui viendraient de jour et de nuit parce qu'ils ne rechercheraient pas la même expérience.

Les questions du guide d'entretien visent donc à orienter les visiteurs interrogés vers un témoignage touchant à ces points principaux.

À partir des éléments obtenus, un premier guide d'entretien a donc été élaboré pour être testé lors d'une enquête préparatoire. Il se compose ainsi :

1) Racontez-moi votre visite ?

Les visiteurs sont libres d'aborder certains points qui les ont marqués lors de la visite, cette question d'introduction permet d'engager la conversation en donnant la liberté de parole aux visiteurs.

2) Qu'avez-vous le plus apprécié ?

Les visiteurs sont orientés sur l'expression de l'affectif et de l'appréciation pour savoir ce qui les motive à venir en nocturne.

3) Qu'avez-vous ressenti lors de la visite ?

Les visiteurs sont incités à mettre des mots sur leurs sensations et à parler de l'ambiance, cela oriente le discours vers des points un peu plus immatériels.

4) Pourquoi être venu aujourd'hui à cet horaire ?

Les stratégies de visite des personnes interrogées sont abordées, encore une fois qu'est-ce que les visiteurs recherchent en venant aux nocturnes et comment cela s'inclue-t-il dans leur emploi du temps.

5) Que pensez-vous du lieu ?

Pour établir le rapport aux ouvertures et à l'architecture, les visiteurs sont orientés vers l'expression d'un avis sur le musée qui peut aboutir à l'expression d'une différence par rapport à leur vision du lieu en journée.

6) La lumière a-t-elle un impact sur votre visite ?

Cette question permet d'explorer le rapport à la lumière et à l'éclairage et permettra une comparaison entre lumière diurne et nocturne et leurs représentations.

Avec ce guide, il a été prévu de réaliser des entretiens après la visite avec des visiteurs de jour et de nuit, chaque fois différents, jusqu'à saturation des résultats. Il est complété d'un questionnaire permettant de récupérer quelques informations sur la catégorie socioprofessionnelle du visiteur. Cela pour permettre des catégorisations et des analyses croisées des réponses des visiteurs.

En ce qui concerne l'échantillon, il a été décidé d'aborder des visiteurs aléatoirement sans limites d'âge ou autre. Le tri se faisant éventuellement ultérieurement en phase d'analyse pour se caler sur le type des visiteurs de nocturne établis par l'établissement enquêté, s'il y en a un. Dans ce cas, et si disponibles, les données du public nocturne du musée dans lequel se déroule l'enquête servent de base pour démontrer s'il est intéressant de s'axer sur un type de visiteurs en particulier (selon l'âge par exemple) suivant les disparités des discours et la présence des visiteurs sur les lieux.

Quoiqu'il en soit, étant donné la nature fine de recueil des données, il a été décidé d'interroger en priorité des publics francophones pour pouvoir pousser plus loin, avec le bon vocabulaire, la réflexion lors du recueil. Cela permettait également de simplifier le traitement des données et de considérer des personnes issues d'une culture commune, ayant donc les mêmes références.

Il n'était pas attendu des visiteurs qu'ils parlent spontanément de l'effet de la nuit sur leur visite, mais plutôt que cet effet soit visible en toile de fond, par des représentations au second plan de leur esprit pendant la visite, représentations sensibles par le changement d'ambiance ressentie. Il s'agissait donc bien d'interroger l'expérience des visiteurs dans sa différence avec une visite de jour, disons traditionnelle, dans sa composante sensible, ses perceptions et ses sensations. Reste après à l'enquêteur à valider un changement dans l'expérience de visite (et donc le sens donné à la visite), de le comprendre (savoir ce qui le produit), le tout en tenant compte du contexte particulier de ces visites nocturnes : la nuit.

Pour se faire, l'enquêteur laisse dans un premier temps le visiteur parler librement en le relançant quand il évoque un thème intéressant plus particulièrement la recherche pour, ensuite, dans un deuxième temps lui poser des questions plus directes sur les thèmes qu'il souhaite décrypter avec lui et qu'il n'aurait pas abordés spontanément.

Toujours sur le principe de l'enquête compréhensive, l'analyse se base sur l'étude des données des discours des visiteurs par une recherche thématique. Il s'agit

d'une analyse qui repose sur la « sélection et l'organisation rationnelle de catégories condensant le contenu essentiel d'un texte donné ». Son but est donc d'arriver à « une synthèse et à une réorganisation des contenus manifestes du texte analysé. » (Ghiglione et al., 1998, p.219-220)

De ce fait, la première étape de l'analyse des entretiens est donc celle de la retranscription, longue et fastidieuse c'est elle qui permet d'analyser les discours et de pouvoir les trier. La deuxième étape est d'identifier chaque visiteur en établissant son profil à l'aide des données du questionnaire. La troisième étape est de parcourir encore et encore ces entretiens afin d'y repérer des répétitions, des lignes de force thématiques qui répondent aux questions de recherche et parfois les dépassent. La quatrième étape est de trier les discours des visiteurs selon le regroupement thématique élaboré pour répondre à la problématique de la thèse. Ceci permet de voir l'importance relative de chaque thème dans les discours de visiteurs et s'ils se développent à partir des mêmes choses. Pour se faire, un tableau Excel est utilisé dont chaque feuille représente une thématique (voir annexe D) où est copié le morceau de discours de chaque visiteur correspondant au thème (réurrence d'un mot par exemple ou développement logique). Ainsi, une même découpe de discours peut se retrouver dans plusieurs thèmes s'ils sont concomitants dans le discours ou s'ils appartiennent à un même développement logique. Cela révèle des liens forts entre des thèmes. Cette découpe en proposition logique a été préférée à un simple repérage terminologique pour garder la cohérence du discours et le cheminement qui a abouti à la proposition. Il est ainsi possible de comprendre les influences qui apparaissent avec un thème et de voir leur éventuel croisement. Cela peut s'avérer utile lors de l'analyse du changement du sens par un repérage de nœuds différentiels.

2.3.2 Une recherche préliminaire : le Centre Pompidou la nuit

Un premier terrain d'enquête s'est présenté rapidement pour tester le protocole de recherche et les contraintes du terrain. Ce premier terrain est vu comme une exploration du type de musée à enquêter et des contraintes à retenir. Ce terrain présente plusieurs avantages. Tout d'abord, il s'agit d'un grand musée parisien très fréquenté, ce qui permet de recueillir plus de données plus rapidement. Il est ouvert tous les jours, sauf le mardi, jusqu'à 21h et jusqu'à 23h le jeudi uniquement pour les expositions temporaires de la galerie niveau 6. Cette ouverture tardive a l'avantage d'être dénommée « nocturnes » par le musée lui-même sur son site internet. Cela correspond donc bien à l'objet de recherche. De plus, le Centre Pompidou possède une architecture toute particulière avec une grande façade vitrée et une magnifique vue sur Paris, ce qui laisse entrer la lumière et l'obscurité dans le bâtiment tout en lui conférant une certaine monumentalité.

L'enquête au Centre Pompidou permet donc un test du protocole d'enquête, de l'entretien et de son guide auquel s'ajoute un questionnaire sur le profil des visiteurs interrogés fourni par le Centre Pompidou qui impose aux enquêteurs d'utiliser son propre modèle de questions élaboré lors de leurs nombreuses enquêtes de public. Les informations principales s'y trouvent et il convenait à ce qui était recherché lors de cette première enquête.

Il était donc possible d'étudier une « nocturne » dans un bâtiment impressionnant mais cette exposition devenait automatiquement une exposition temporaire. Il est à noter également que le protocole d'enquête devait être prêt pour l'hiver 2011, il a donc dû être testé juste après sa confection, il se trouve qu'il s'agissait du mois de juin. Bien que les nocturnes du Centre se terminent à 23h, il s'avère qu'à cette période de l'année la nuit ne tombe que vers 22h, et encore ne s'agit-il pas de la nuit noire et froide de l'hiver mais d'une pénombre douce. Cette contrainte s'avère finalement un avantage puisqu'elle a permis d'isoler cette variable qu'est la nuit de l'évènement nocturne proprement dit. Est-ce que la nuit influence la nocturne même lorsqu'elle n'est pas présente ou sa présence est-elle obligatoire pour entraîner une reconfiguration de la perception ? Une nocturne, ne serait-ce que par son horaire décalé et son renvoi étymologique et symbolique à la nuit

pourrait peut-être évoquer la nuit même sans sa présence. Enfin, cela rend possible l'analyse de l'importance de l'horaire, du côté pratique et décalé voire des conditions de visite, dans la motivation à venir en nocturne et dans l'expérience de visite.

Pour conserver le plus possible la présence lumineuse et les changements d'atmosphère, il a été décidé d'interroger les visiteurs en sortie de visite, dans le hall vitré au niveau 6.

Ce premier terrain exploratoire a donc mis en place une enquête qui s'est déroulée à la sortie de l'exposition temporaire Paris-Delhi-Bombay (25 mai-19 septembre 2011) sur la Galerie 1 niveau 6, dernier étage du Centre au mois de juin 2011. Il s'agissait d'une grande exposition invitant à découvrir la société indienne contemporaine à travers les regards croisés d'artistes plasticiens indiens et français qui livraient leur propre interprétation de la société indienne contemporaine. Les commissaires de l'exposition étaient Sophie Duplaix, conservatrice en chef des Collections contemporaines au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, et Fabrice Bousteau, directeur de la rédaction de Beaux-Arts magazine. Cette exposition a enregistré plus de 300.000 entrées, soit une cadence de près de 3.200 visiteurs par jour (voir annexe E).

L'enquête s'étant déroulée en juin, il ne faisait pas nuit dehors, ce n'est donc pas strictement parlant l'impact de la nuit en tant que telle qui a été étudié, mais plutôt l'effet d'une ouverture à un horaire différent, lié à la temporalité de la nuit appelée nocturnes. C'est une opportunité d'observer le comportement des visiteurs dans un musée pendant la soirée.

Dans une optique comparative, des enquêtes ont été réalisées pendant les « nocturnes », qui sont le jeudi de 21h à 23h, et pendant la journée. Plus précisément, les visiteurs ont été interrogés à trois moments : pendant la journée (11h à 18h), pendant la soirée (18h à 21h) et pendant les nocturnes (21h à 23h).

L'apparition du groupe « soirée » est apparu important en cette période de l'année où il fait jour jusque très tard puisqu'il permet de dégager si la nocturne est associée à la temporalité soirée ou s'il s'agit de quelque chose d'autre. Cela

rejoint également les préoccupations de définition des limites entre jour et nuit qui ont été abordées dans ce chapitre.

Cette enquête avait pour objectif l'exploration des thématiques essentielles de la recherche : les sensations ; la qualification de la visite (agréable...) ; l'ambiance ; l'horaire ; les conditions de visite (peu de monde...) ; l'impact de la luminosité, de la nuit ou du jour. Cette première enquête a surtout favorisé l'isolement de la variable que représente la venue au musée en soirée et de l'impact de la nuit. Elle s'axe donc plus sur une étude de l'horaire que sur une étude de la fantasmagorie de la nuit et de ses effets sur la visite.

128 entretiens ont été récoltés auprès des visiteurs de jour et de nuit sortant de l'exposition Paris-Delhi-Bombay, choisis aléatoirement. Afin de réaliser une analyse concise des résultats obtenus lors de la première enquête au Centre Pompidou, plusieurs tableaux Excel ont été réalisés regroupant les thématiques retenues et leur fréquence d'apparition dans les discours des 128 visiteurs interrogés de jour, de soirée et en nocturne mais aussi la variation des thèmes les plus et les moins cités ainsi que les catégories socioprofessionnelles (voir annexe F).

Les questions auxquelles devaient répondre le terrain exploratoire étaient de deux ordres, le premier celui de l'adéquation du terrain, du protocole d'enquête et des objectifs de recherche ; le deuxième celui de l'exploration des ressentis et des perceptions des visiteurs en ce qui concerne les transformations subies par le lieu et par les visiteurs lors du passage du jour à la nuit.

Les réponses aux premières découlant des secondes, il est préférable, dans un souci de compréhension, de commencer par une analyse des discours des visiteurs et de leurs réponses aux entretiens pour ensuite s'intéresser aux manques et aux adéquations par rapport aux objectifs de la recherche dans le but de valider une méthode et un terrain pour l'enquête principale.

L'expérience de visite

Une des premières expressions de l'expérience des visiteurs qui a été analysée concerne les motivations de visite et la satisfaction. Elle se développe par les

thèmes repérés de l'appréciation de la visite, le choix des horaires, l'opportunité de visite, la fatigue et le confort de visite.

Les visiteurs venus pour la nocturne ont plus exprimé leur appréciation que les autres groupes.

Appréciation

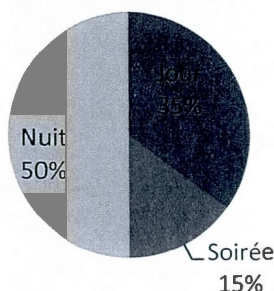


Figure 2.9 : appréciation des visiteurs du Centre Pompidou

Cette appréciation de l'exposition s'exprime tout simplement par l'expression de son approbation, les visiteurs disent s'ils ont aimé l'exposition. Il s'agit couramment de la première réponse des visiteurs, ils disent spontanément avoir aimé l'exposition. Cette réponse correspond logiquement à la question « qu'avez-vous pensé de l'exposition ».

« Très bien, ça m'a beaucoup plu. » (Femme, 31 ans, nocturne)

L'explication de cette appréciation est quelque fois développée dans le discours, elle a trait principalement au confort de visite.

Les visiteurs de nuit seraient donc plus satisfaits par leur visite parce qu'elle leur paraîtrait plus confortable sur deux points : la liberté de mouvement et la satisfaction qu'elle procure.

En effet, le thème de la liberté pendant la visite est majoritairement apparu lors des visites de nuit. Soit qu'il s'agisse d'une forte préoccupation de ces visiteurs, soit qu'elle soit réellement plus détectable pendant les nocturnes.

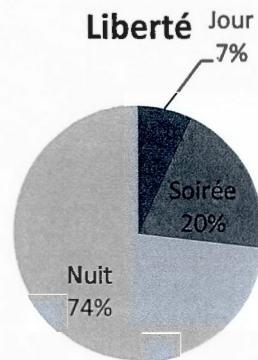


Figure 2.10 : liberté ressentie par les visiteurs du Centre Pompidou

Les visiteurs indiquent que leur liberté de mouvement dans la visite est proportionnelle au monde qui se trouve dans l'exposition. Avoir peu de monde dans la visite amène donc de la liberté, les visiteurs peuvent passer le temps qu'ils veulent devant les œuvres, faire demi-tour et prendre leur temps.

Ça permet d'apprécier plus l'œuvre sinon on est un peu bousculé, on a sentiment de bien-être et de liberté qui est moins perturbateur pour apprécier les œuvres. (Homme, 40 ans, nocturne)

Les visites de nuit permettraient donc d'avoir moins de monde avec soi pendant sa visite ce qui rendrait la visite plus agréable.

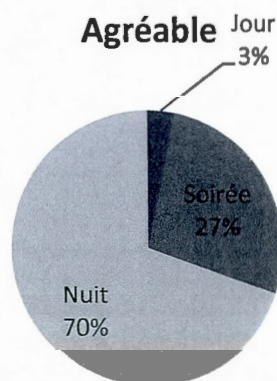


Figure 2.11 : visite qualifiée comme agréable au Centre Pompidou

La visite de nuit est bien plus souvent qualifiée d'agréable que celles du jour et de la soirée. Tous les visiteurs de nocturne interrogés ont trouvé leur visite agréable.

Or, la visite est trouvée agréable principalement lorsqu'il y a peu de monde dans l'exposition :

« C'est agréable parce qu'il y a moins de monde » (Femme, 28 ans, nocturne)

Le fait que ce thème se retrouve particulièrement en nocturne peut signifier qu'il y a moins de monde en nocturne, mais surtout que les visiteurs de nocturne recherchent ce créneau horaire qu'ils considèrent comme un moment privilégié pour visiter une exposition de manière agréable.

Une des autres expériences importantes pour les visiteurs lorsqu'il s'agit de confort de visite est celle de la fatigue ressentie au cours de la visite. Cela peut jouer sur la satisfaction de la visite.

D'ailleurs, le ressenti d'une visite fatigante est relativement bien réparti suivant les groupes de visiteurs. Les visites effectuées après la journée de travail ne sont donc *a priori* pas beaucoup plus fatigantes que celles de la journée.

Fatigue

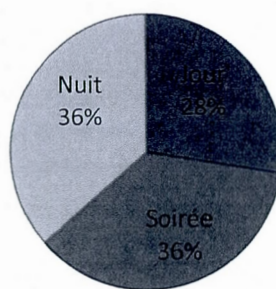


Figure 2.12 : fatigue ressentie par les visiteurs du Centre Pompidou

Cela est peut-être dû au confort de visite éprouvé durant les visites nocturnes et au fait d'avoir la sensation de visiter avec peu de monde dans les salles, de ne pas avoir à faire la queue. Ces sensations pourraient compenser la fatigue accumulée durant la journée de travail. En journée, la visite pourrait donc être perçue comme fatigante à cause du monde dans les salles ou bien parce qu'elle serait plus longue, les visiteurs ayant de nombreuses heures d'ouverture devant eux et donc parcourant plus de salles.

« J'ai trouvé que c'était lourd après une journée quand il faut chercher l'explication, il faut trouver... j'ai trouvé ça un peu lourd je me la serais peut-être faite un matin tôt. » (Femme, 25 ans, soirée)

Tout ceci montre que le confort de visite semble donc être principalement une préoccupation des visiteurs de nuit qui choisissent alors leurs horaires de visite en fonction de leur image de la visite nocturne.

Ainsi, venir en nocturne pour éviter la queue est un choix affiché par les visiteurs puisqu'ils disent presque tous venir pour ne pas avoir trop de monde.

Eviter la queue

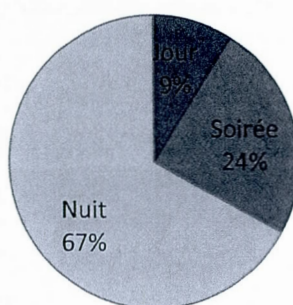


Figure 2.13 : éviter la queue comme motivation à la visite du Centre Pompidou

En revanche, cette préoccupation semble échapper aux personnes visitant de jour. Pourtant, avoir moins de monde dans l'exposition est une des principales raisons qui jouent lors du choix d'un horaire de visite. À la base de la venue au musée il y a donc une intentionnalité forte d'éviter d'avoir du monde, ce qui signifierait que les visites nocturnes et les visites de soirée sont plus planifiées que celles de la journée. En tout cas, il est certain que le fait qu'il n'y ait pas trop de monde à ces horaires est l'attrait majeur des visites en soirée et des visites nocturnes.

« Oui, c'est pour ça qu'on vient tard pour ne pas faire la queue » (Homme, 63 ans, soirée)

Venir en nocturne, en plus d'un côté pratique, permet d'éviter de faire la queue pour entrer dans l'exposition et procure donc une expérience de visite plus satisfaisante.

Ce côté pratique de l'horaire de visite est encore une fois principalement présent chez les visiteurs de nocturne (68% du total).

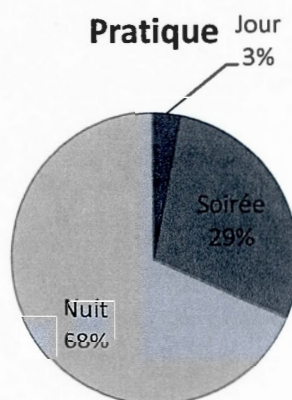


Figure 2.14 : visite qualifiée de pratique au Centre Pompidou

Ce thème est pratiquement absent du groupe de jour et assez peu présent en soirée même s'il représente 33% du total des réponses. Le côté pratique de l'horaire de visite semble donc essentiellement une préoccupation des visiteurs de nocturne et il est logique que ce le soit puisque l'horaire élargi permet à des visiteurs actifs de venir visiter à un autre moment que le week-end. Avec éviter la queue, c'est l'autre grand attrait de la visite nocturne. L'horaire de soirée aurait pu profiter du même effet étant donné qu'il se situe après les heures de bureau, cependant ce thème y apparaît relativement peu. Cela laisse penser que le côté pratique fait partie de la stratégie de visite du groupe nocturne.

« Moi j'ai des enfants, j'habite en banlieue donc ce n'est pas toujours facile de venir à des horaires différents, le weekend ou des choses comme ça »
(Femme, 42 ans, nocturne)

Le choix de venir visiter le musée pendant les nocturnes entre donc dans une organisation du temps de loisir et du temps libre. Le fait de pouvoir venir en semaine, après le travail est donc important pour certains visiteurs. Cela leur rend le musée plus accessible, la visite moins contraignante.

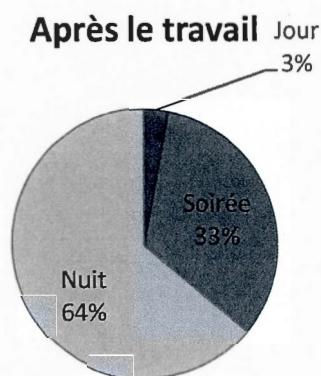


Figure 2.15 : venir après le travail au Centre Pompidou

La visite après le travail est donc une opportunité de la visite nocturne ressentie fortement par les visiteurs de nuit mais aussi partiellement par les visiteurs de soirée qui peuvent eux aussi bénéficier de l'élargissement des horaires d'ouverture.

Les visiteurs qui abordent le fait de venir après le travail parlent, en plus de l'aspect pratique, de la possibilité de changer d'horizon par une coupure avec la journée.

« On a l'impression de changer et de rythme et de centre d'intérêt tout simplement. » (Femme, 24 ans, nocturne)

« Ça fait une césure dans la journée après le travail » (Homme, 62 ans, soirée)

Il s'agit là d'une composante importante des visites en horaires décalés, plus tardifs, qui permettent aux personnes actives de venir au musée une fois leur journée terminée pour se changer les idées.

Changer les idées

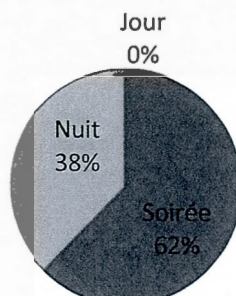


Figure 2.16 : venir pour se changer les idées au Centre Pompidou

Étonnamment, le fait de se changer les idées, d'oublier sa journée par une visite au musée est un thème majoritairement abordé par les visiteurs de soirée. Cela peut certainement s'expliquer par l'horaire des visites de soirée par rapport à celui des visites nocturnes. En effet, les visites de soirée se situent immédiatement après la journée de travail, dès 18h, alors que les visites nocturnes ne commencent au Centre Pompidou qu'à partir de 21h. Il existe donc un temps de latence entre la journée de travail et le début de la nocturne qui permet de décompresser avant la visite.

La visite en soirée, et dans une moindre mesure en nocturne, est donc une visite qui permet de se détendre, de changer d'air après le travail, et c'est une des motivations de visite forte.

« C'est un moment de détente, de récréation, d'enrichissement, de changer d'air professionnel, ça permet de respirer » (Homme, 72 ans, soirée)

L'horaire semble donc avoir une forte influence sur la vision de la visite et surtout sur ses objectifs. La période de la soirée serait donc bien une période tampon entre activités du jour et loisirs de nuit.

La visite de musée dépend d'une organisation du temps et d'opportunités liées au temps libre. Les visiteurs vont principalement au musée par ce qu'ils ont du temps libre.

Opportunité

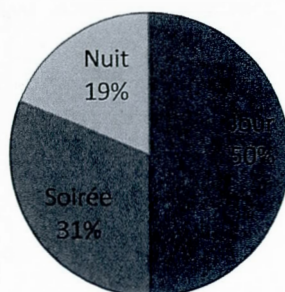


Figure 2.17 : l'opportunité de visite du Centre Pompidou

Cela est très prégnant parmi les visiteurs de jour qui prennent sur leur temps d'activité pour aller au musée. À côté, la visite nocturne semble moins perçue comme nécessitant une organisation stricte du temps libre. En effet, le thème de l'opportunité de visite regroupe les réponses mentionnant une visite réalisée parce que la personne avait du temps libre devant soi, qu'elle était en congé ou en week-end, bref qu'elle était libre de visiter à ce moment. C'était l'occasion de venir visiter, un moment de disponibilité.

« Tout simplement parce que je suis libre le lundi » (Femme, 49 ans, jour)

Peut-être que le temps de la nuit n'est pas considéré comme faisant partie d'un temps libre à organiser qui permette de se rendre dans des lieux de loisir à l'improviste.

Ainsi, la visite de jour serait moins concernée avec le choix de l'horaire de visite, tandis que la visite en soirée serait une bonne occasion de passer quelques heures au musée après le travail pour se changer les idées et que la visite nocturne serait une occasion de sortie, pensée et réfléchie dans le but d'éviter le monde.

Perception du lieu

Ces objectifs et motifs de visite vont avoir une influence sur la manière de percevoir le lieu et l'ambiance. Une exposition est en effet perçue différemment selon la satisfaction et le confort éprouvés lors de la visite.

L'expression de l'ambiance de l'exposition Paris-Delhi-Bombay passe par différentes catégories, celle de la variété des ambiances liée à l'identité indienne de l'exposition, celle de la musique et donc de l'ambiance sonore, celle du calme et celle des ressentis plus subjectifs.

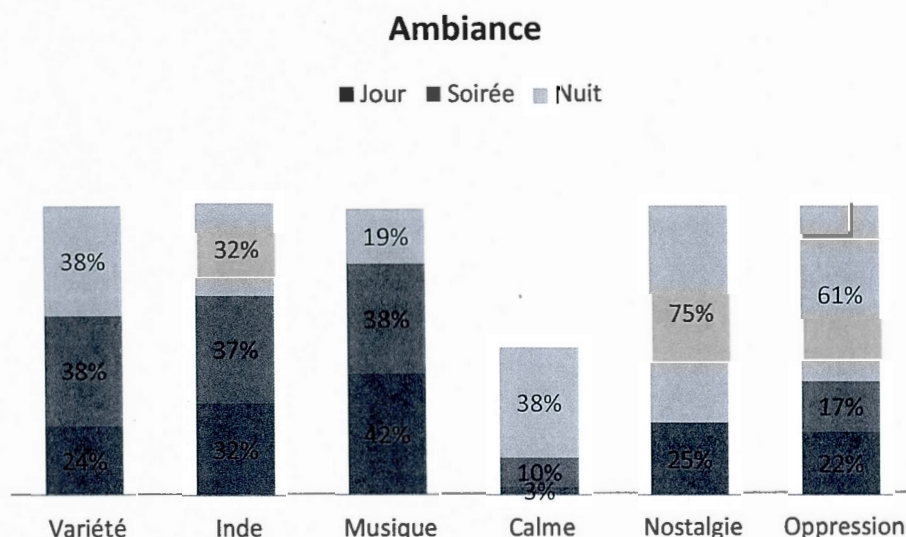


Figure 2.18 : qualification de l'ambiance au Centre Pompidou

Seules quelques catégories de l'ambiance varient entre jour, soirée et nuit, les autres sont relativement équilibrées. Il y aurait donc des attributs invariants constituant le cœur de l'expérience de l'ambiance et d'autres qui peuvent subir des variations selon l'horaire de visite, du moins dans cette exposition du Centre Pompidou.

En ce qui concerne le contenu des catégories de l'ambiance relevées dans les entretiens, il semble que la scénographie ne subisse pas d'interprétations différentes suivant l'horaire. Les visiteurs expriment le ressenti d'ambiances différentes suivant les parties de l'exposition de par leur scénographie et les œuvres exposées.

« Ça dépend des thèmes des fois on est un peu brusqué, des fois c'est doux, c'est beau. » (Femme, 29 ans, nocturne)

Cette ambiance hétéroclite semble aller de pair avec l'expression d'une identité indienne qui se construit notamment autour des couleurs de l'exposition et du bruit. Pour ceux qui y sont allés, cela leur rappelle l'Inde et joue donc sur l'image de l'Inde du visiteur.

Cette volonté de plonger les visiteurs dans l'Inde se retrouve dans l'œuvre musicale (*Sacred Chants of the Gyuto Monks Tantric Choir*, 2011 de Soundwalk en collaboration avec Mickey Hart) qui était diffusée pendant la montée de l'escalator. Cette musique est toutefois moins présente dans les discours des visiteurs de nocturne, peut-être en sont-ils détournés par les lumières de la ville ou par leurs conversations, en tout cas, elle aurait un peu moins d'impact sur l'ambiance durant les nocturnes.

« L'installation musicale c'était bien, limite ça m'a plus immergée que l'exposition en elle-même. » (Femme, 20 ans, soirée).

Les effets de la scénographie sur l'ambiance de visite semblent donc relativement peu changer selon l'horaire de visite, ils forment le corps de l'ambiance.

En revanche, les autres catégories de l'ambiance restantes, à savoir le calme et les ressentis, changent beaucoup plus selon l'horaire de visite.

En effet, les chiffres indiquent que l'ambiance de visite est principalement ressentie comme calme pendant les visites nocturnes, ce qui rejoint les résultats obtenus sur le confort de visite. Avec moins de monde dans les salles, la visite est automatiquement plus calme et donc plus agréable. Cela amène à expérimenter une visite détendue, plus reposante.

« C'est assez calme donc c'est assez reposant ouais. » (Femme, 29 ans, nocturne)

En revanche, ce qui est plus étonnant, c'est que le calme est également lié au comportement des gens dans le musée.

« Bah déjà les gens sont plus calmes à cette heure-ci, ça aussi c'est important » (Femme, 32 ans, nocturne)

Les visiteurs, en plus d'être moins nombreux, auraient également un comportement différent en journée et en nocturne.

Cette sensation semble aller de pair avec la nostalgie parfois éprouvée par les visiteurs de nocturne. La catégorie de la nostalgie, de la sérénité, de l'intériorité est absente des réponses le soir et n'est pratiquement ressentie qu'en nocturne avec 75% des réponses. C'est la marque d'une différence entre les entretiens en soirée et les entretiens en nocturne, plus réceptifs à une certaine ambiance. La sérénité est ainsi liée à un côté méditatif de la visite d'exposition. Cela démontre que les visiteurs de nocturne sont sensibilisés à un aspect serein de l'exposition et que s'ils sont pratiquement les seuls à en parler c'est sans doute parce que c'est ce qu'ils viennent chercher dans une visite nocturne.

« J'ai trouvé ça assez... qui apporte la méditation, qui fait réfléchir » (Femme, 27ans, nocturne).

Le calme des visites nocturnes engagerait donc les visiteurs à plus d'introspection. Cette tentation explique alors l'apparition du sentiment d'oppression qui est parfois abordé pendant les visites nocturnes et qui est notamment lié aux pièces plongées dans le noir où sont projetées des vidéos, ainsi qu'à l'accumulation d'objets dans une même pièce.

Il est intéressant que ce rapport aux pièces exiguës et sombres soit nettement plus marqué en nocturne. Les visiteurs de nocturne paraissent plus impressionnables, peut-être parce qu'ils viennent au musée dans un état d'esprit un peu différent des visiteurs de la journée ou de la soirée, plus sensible ou peut-être plus imaginaire.

« J'ai trouvé que les endroits où y avait les vidéos c'était peut-être trop noir, ça faisait un peu oppressant et pas forcément utile » (Femme, 19 ans, nocturne)

Ainsi, les visiteurs ressentent une ambiance différente suivant leur horaire de visite. Puisqu'*a priori*, ce changement d'ambiance viendrait non pas de la scénographie mais de la perception des visiteurs, les entretiens devraient pouvoir révéler les différences présentes dans les univers mentaux entre jour et nuit.

Univers mentaux

Ces univers mentaux se manifestent globalement en deux groupes, celui de la découverte, plus cognitif, et celui des sensations et de l'imaginaire.

Les aspects plus cognitifs se définissent par la compréhension de l'exposition et de son message. Cette compréhension, ou du moins cette réception, du message se traduit dans les discours par l'agencement scénographique, l'intérêt éprouvé voire l'étonnement face au propos ou aux œuvres mais aussi par la densité du message et la concentration nécessaire à sa compréhension.

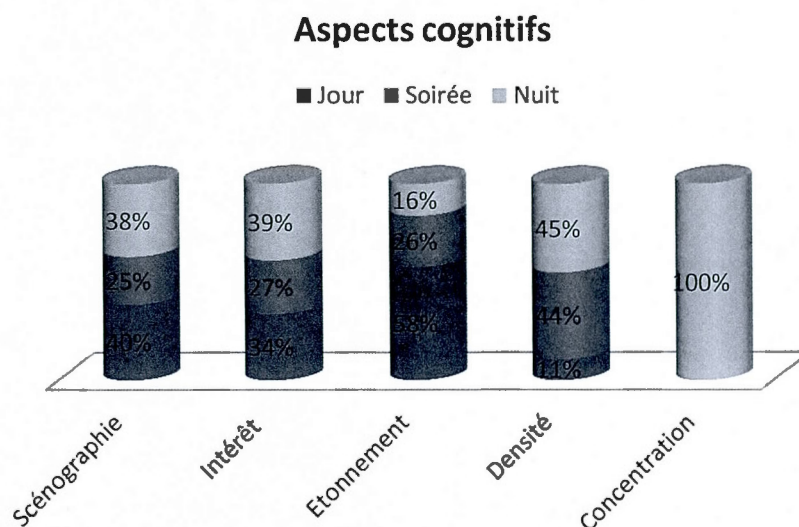


Figure 2.19 : les aspects cognitifs de la visite, Centre Pompidou

En ce qui concerne l'agencement scénographique et l'intérêt, il s'agit de thèmes relativement communs aux trois groupes de visiteurs. Cela laisse supposer que la scénographie frappe de façon plus ou moins homogène les visiteurs, quel que soit leur groupe. L'agencement spatial et le fil conducteur exprime le rapport des visiteurs à l'espace de l'exposition.

« J'aime bien comment c'est structuré, on démarre au centre et on rayonne. J'aime bien l'agencement. » (Femme, 49 ans, jour)

Cet agencement rayonnant autour d'un centre participe certainement à la sensation de se retrouver dans des espaces sans réel lien logique, ou du moins sans avancée conceptuelle linéaire. Il permet également de donner à chaque salle sa propre

identité et son propre poids. Cet agencement participe ainsi aux ambiances disparates ressenties dans l'exposition.

Quant au thème de l'intérêt de l'exposition, il est relativement proche dans sa répartition de celui de la scénographie. Les visiteurs trouvent que l'exposition apporte un intéressant regard sur l'Inde, qui est lié à la richesse des thématiques et aux propositions artistiques.

« C'était très riche, très intéressant l'expression de chacun des artistes sur Paris, sur l'Inde » (Femme, 44 ans, nocturne)

Si l'exposition est considérée comme intéressante, c'est, semble-t-il, parce que les thèmes sont nombreux. Cela peut cependant parfois dérouter les visiteurs, ou du moins les étonner, surtout en journée où le thème de l'étonnement est souvent couplé à celui du dépaysement. Pour ces visiteurs, l'exposition ne présente pas l'image de l'Inde qu'ils s'attendaient à retrouver.

« Très surprenant, ça sort un petit peu de ce que l'on a l'habitude d'imaginer sur l'Inde » (Femme, 38 ans, jour)

Cet étonnement n'est en revanche pratiquement pas présent en nocturne, c'est peut-être parce que les visiteurs de nocturnes n'ont pas les mêmes attentes de l'exposition ou qu'ils s'y intéressent différemment.

Cette idée semble corroborée par la sensation de densité ressentie par les visiteurs de nuit et de soirée face au contenu de l'exposition. La mention de la densité de l'exposition est pour la plupart du temps liée à celle de la richesse de l'exposition et à son éclectisme dans les thèmes abordés. Cela donne parfois le sentiment d'une exposition trop fournie, avec trop de choses à comprendre et interpréter qui peut entraîner une certaine lourdeur.

« Elle est très bien, elle est extrêmement complète (...) Et puis c'est assez diversifié. C'est très dense quand même. » (Femme de 34 ans, soirée)

Les visiteurs de nuit et de soirée ne désirent peut-être pas apprendre autant de choses que ceux de la journée. Leurs activités de la journée les ont laissés fatigués

avec le besoin de se détendre, ils souhaitent donc peut-être avoir une visite plus légère que les visiteurs du jour.

Ces résultats peuvent être reliés au besoin de concentration uniquement exprimé par les visiteurs de nuit. Ce thème est lié au fait d'avoir peu de monde dans la visite et une visite agréable mais s'en détache quelque peu car il précise que le bénéfice d'une visite avec moins de monde, réalisée à son rythme, c'est de pouvoir passer du temps devant les œuvres en se concentrant dans le calme.

« Ça permet d'apprécier plus l'œuvre sinon on est un peu bousculé, on a sentiment de bien-être et de liberté qui est moins perturbateur pour apprécier les œuvres. » (Homme, 40 ans, nocturne)

Ainsi, pendant les nocturnes et pendant les soirées, les visiteurs souhaiteraient voir moins d'œuvres mais pouvoir prendre leur temps pour les regarder dans les meilleures conditions possibles.

La recherche d'apports cognitifs ne varierait donc pas dans son contenu mais plutôt dans sa quantité. Il semble donc exister une certaine différence entre visiteurs de jour et de nuit à ce niveau, le tout est de voir comment elle s'exprime au niveau des sensations et de l'imaginaire de la visite.

Le rapport émotionnel et imaginaire à la visite semble se traduire dans les discours par deux catégories qui sont l'influence de la nuit et la magie.

Affectif et Imaginaire

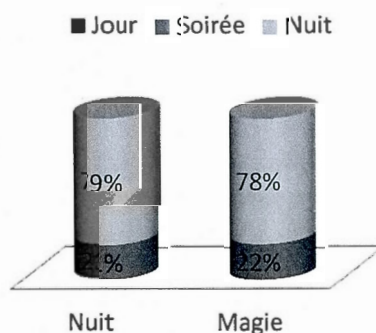


Figure 2.20 : les aspects affectif et imaginaire de la visite, Centre Pompidou

Lorsque les visiteurs ont évoqué des aspects plus affectifs ou imaginaires de la visite, ils l'ont fait en grande majorité pendant les visites de nuit, légèrement pendant les soirées et pas du tout en journée.

En ce qui concerne la nuit et son impact, il s'agit d'une question faisant appel à l'imaginaire des visiteurs puisque les entretiens se déroulaient alors qu'il faisait encore jour (même si vers 22h, la luminosité était totalement différente). L'enquêteur a donc directement interrogé les visiteurs sur leur vision de la visite pendant la nuit. De cette question directe, deux notions importantes apparaissent en rapport avec la nuit, le fait d'être dans un espace éclairé comme dans une sorte de cocon :

« La nuit c'est un havre de paix ici aussi, ça fait là aussi une césure avec le monde extérieur, j'aime plutôt bien cet aspect des choses. » (Homme, 62 ans, soirée)

Ainsi que le côté différent, mystérieux et interdit de se trouver au musée la nuit :

« Oui un peu hors temps parce que d'habitude les musées ne sont pas ouverts la nuit donc ça devient assez exceptionnel tout d'un coup » (Femme, 35 ans, nocturne)

Ces réactions des visiteurs rappellent des sensations typiquement liées à la nuit et à ses représentations comme le mystérieux, l'interdit et l'intimité. Les marqueurs de l'espace-temps de la nuit se retrouvent donc dans les discours des visiteurs de nocturne et de soirée.

Le deuxième aspect développé uniquement par les visiteurs de nuit est l'impression de magie se dégageant de la visite. Ce thème de la magie va de pair avec la sensation de faire une visite spéciale, différente et d'être dans un autre monde.

« On dirait qu'on est dans un autre monde comme si on avait eu deux journées en fait » (Femme, 31 ans, nocturne)

Le côté féérique semble donc bien être une des caractéristiques nuitale de la visite nocturne qui contribue à sa différenciation des autres types de visites.

Les univers mentaux des visiteurs varieraient donc entre jour et nuit, la journée serait orientée vers la découverte et la nocturne serait influencée par la fantasmagorie de la nuit. Cette différence des univers mentaux devrait entraîner assez logiquement une différence d'état d'esprit pendant la visite qui pourrait se manifester par le rapport aux autres.

Pour ce thème ont été retenues les mentions précises à un changement d'état d'esprit mais aussi aux sensations et aux émotions; dans le but de toucher le côté sensible de la visite.

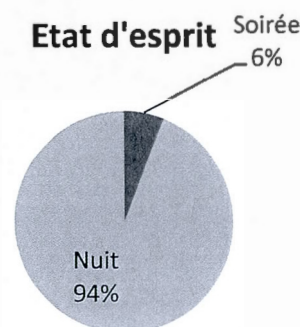


Figure 2.21 : mention de l'état d'esprit dans les discours, Centre Pompidou

Ce thème est presque exclusivement relevé dans les entretiens de nuit. Il manifeste la préférence des visiteurs pour ce moment de la journée où ils se sentent plus réceptifs.

« Moi je sais que le soir je ne me sens pas de la même façon du coup ça change ma façon de recevoir les choses. » (Femme, 29 ans, nocturne)

Ce changement d'état d'esprit entraîne une manière différente de visiter :

Là je ne vais pas respecter forcément l'ordre, m'arrêter sur quelque chose et ne pas prendre forcément le temps de lire, je suis plus dans un état que dans quelque chose de concret et de rationnel où il faudrait bien tout voir, je suis beaucoup plus... relâchée par rapport à ma sensation. (Femme, 35 ans, nocturne)

La visite nocturne paraît donc plus propice pour se laisser aller à ses sensations, sans besoin d'apprendre quelque chose.

Cet état d'esprit serait caractéristique d'un public venant pendant les nocturnes, il se différencierait donc naturellement des visiteurs de jour.

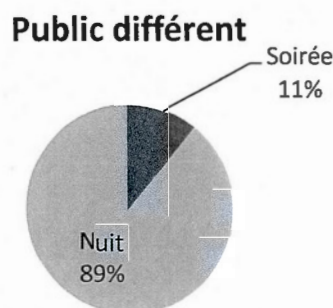


Figure 2.22 : différence de publics entre le jour et la nuit, Centre Pompidou

En effet, certains visiteurs, particulièrement en nocturne, ont mentionné le thème d'une différence dans le public du musée et de l'exposition. Ces visiteurs ont l'impression qu'une différence de public est sensible dans la composition démographique.

Non je trouve qu'il y a une ambiance un peu différente, c'est pas les mêmes personnes, je trouve que c'est très différent c'est plus... c'est moins familial... c'est assez jeune en même temps, enfin jeune, des gens plutôt de notre âge et ça c'est agréable aussi » (Femme, 28 ans, nocturne)

Une différence qui s'exprime également dans le comportement :

Les gens sont peut-être un peu moins pressés, on est fatigués de la journée mais bon on est là pour s'oxygéner, voire autre chose quoi, partager des choses mais pas obligatoirement des œuvres, c'est aussi des moments. (Femme, 55 ans, nocturne)

En remarquant cette différence de public, les visiteurs de nocturne s'inscrivent eux-mêmes comme des visiteurs différents, recherchant autre chose que la foule de la journée. Ce rapport aux autres serait donc avant tout un rapport de distinction.

Des différences se manifestent entre les visiteurs du jour et ceux de la nuit, elles jouent principalement sur l'image de la visite de musée et de ses bénéfices. Les

visiteurs de nocturne recherchent une expérience particulière et vont aborder leur visite avec une sensibilité différente.

À présent que les résultats principaux de l'analyse des discours de visiteurs ont été soulignés, il est possible d'en utiliser des morceaux choisis pour vérifier l'adéquation du terrain, du protocole d'enquête et des objectifs de recherche.

Adéquation au terrain de recherche

La première question qui se pose est celle de l'impact des ouvertures dans le rapport à la nuit et au lieu. En effet, un des risques de la recherche est de se heurter au problème de l'horaire et de son côté pratique sans pouvoir le dépasser.

L'exposition avait lieu au dernier étage du Centre Pompidou qui bénéficie d'une vue dégagée sur Paris à travers sa façade vitrée. Toutefois, il n'y avait qu'une seule fenêtre dans l'exposition Paris-Delhi-Bombay qui faisait partie d'une œuvre comparant les villes indiennes et Paris. L'exposition était donc coupée de la vue extérieure mais, pour pallier ce manque, l'enquête se déroulait à l'extérieur de l'exposition, devant la façade vitrée et sa vue. L'impact des ouvertures pendant la visite a donc été questionné dans l'objectif de comprendre leur éventuelle influence sur les visiteurs, de jour et de nuit.

Le rapport aux ouvertures se traduit par quatre axes, l'esthétique, l'indifférence, l'architecture et la lumière.

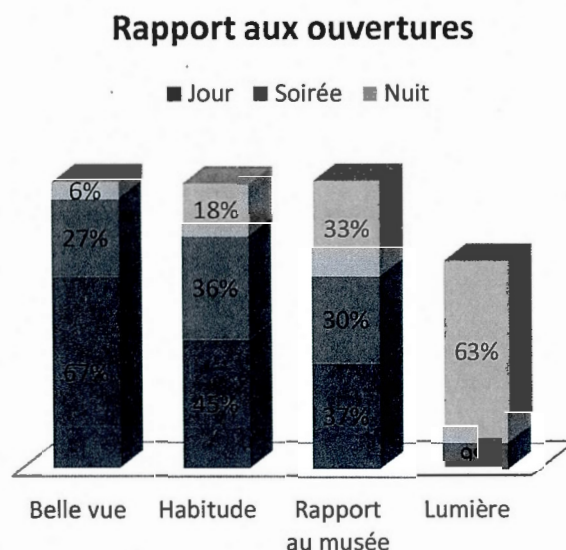


Figure 2.23 : importance des ouvertures sur l'extérieur, Centre Pompidou

Ainsi, lorsque les visiteurs sont interrogés sur l'importance de l'ouverture sur l'extérieur, ils abordent notamment la beauté de la vue et ce principalement pendant la journée. Les visiteurs de soirée mentionnent également la beauté de la vue tandis que le thème n'apparaît pratiquement jamais chez les visiteurs de nocturne.

La beauté de la vue sur Paris est une caractéristique du Centre Pompidou, surtout au dernier étage où se trouvait l'exposition, et elle attire les visiteurs.

« Certaines fois il m'arrive en sortant de tomber en arrêt de sortir l'appareil photo et de prendre quelques clichés de Paris. » (Femme, 60 ans, soirée)

Cette vue sur Paris peut aussi bien fasciner les touristes que les parisiens, même les habitués du Centre Pompidou, et est certainement très dépendante des conditions climatiques.

Les personnes qui font attention à la vue ont une attitude de découverte et de promenade mais d'autres personnes semblent se concentrer entièrement sur ce qu'ils vont visiter en faisant abstraction de ce qui les entoure. Le thème de l'habitude et de l'indifférence au paysage apparaît alors et est plus représenté parmi les visiteurs de jour et de soirée. Certaines fois, cette habitude blase les visiteurs qui ne pensent même plus à regarder la vue mais la plupart du temps,

quand ils y font attention, la vue leur plaît toujours autant. Il s'agit, pour ce thème, de visiteurs habitués du centre Pompidou et qui viennent plutôt régulièrement. Cette vue sur Paris est considérée comme un élément du centre Pompidou et n'influence pas les salles d'exposition ni l'exposition elle-même.

« Étant venu plusieurs fois la vue sur Paris est bien connue et il y a peu de rapport entre la vue sur Paris et l'exposition » (Homme, 64 ans, soirée)

Le musée et son architecture semble ainsi se détacher de l'exposition en elle-même, ce qui peut s'expliquer par l'isolement de l'exposition et sa fermeture par rapport à l'environnement global du musée et de l'extérieur.

Le rapport à l'architecture du musée, notamment par ses grandes verrières de façade, touche à peu près équitablement tous les groupes de visiteurs. Ils semblent donc tous avoir un avis sur le musée. Ce thème est très lié aux deux précédents et surtout à la vue sur Paris. Il retranscrit l'effet de l'arrivée sur le plateau d'exposition avant d'entrer dans l'exposition temporaire.

« Disons que je trouve que ça met, au lieu que ce soit un escalator ou un ascenseur tout banal, déjà on a envie de regarder ce qu'il y a autour de nous donc que ce soit Paris ou une expo qui n'a rien à voir. » (Femme, 27 ans, jour)

L'architecture même du lieu semble donc exercer une influence sur l'état d'esprit des visiteurs.

Ce rapport au lieu passe d'ailleurs par la lumière et ses changements lorsqu'il s'agit d'une visite de nuit. Le changement de lumière est important pour certains visiteurs et globalement lié au coucher du soleil. Pour eux il s'agit autant d'un spectacle que peut l'être l'exposition. Spectacle qui leur propose une lumière particulière jouant sur l'ambiance du lieu.

« Moi j'aime bien l'ambiance avec la lumière qui descend, c'est différent dans l'après-midi » (Femme, 24 ans, nocturne)

Le changement lumineux, lorsqu'il est perceptible, apporterait donc un changement d'ambiance et donc une perception différente du lieu. Le fait que cela

soit sensible chez les visiteurs de nocturnes indique qu'une différence de rapport au lieu intervient suivant l'horaire de visite et la luminosité extérieure.

Les résultats de l'enquête exploratoire au Centre Pompidou permettent de constater plusieurs éléments. Tout d'abord, ils laissent supposer que les ouvertures sur l'extérieur sont effectivement importantes dans la captation d'un changement de perception du lieu. Ensuite, ils montrent qu'il est relativement difficile de faire parler les visiteurs sur leur expérience affective ou imaginaire. Après réflexion, un des moyens de débloquent cette parole serait de choisir un lieu riche, portant à l'imagination, au fantasme, avec diverses ambiances lumineuses et des ouvertures sur l'extérieur. En effet, ces ouvertures permettent au visiteur de savoir s'il fait jour ou nuit. Or, pour que cela puisse les influencer dans leur parcours de visite, la présence physique de la nuit est importante. C'est cette présence sensible qui entraîne l'activation de l'activité imaginative qui autorise que le processus de création prenne un sens différent.

Cela pose donc la question du type de musée et surtout du choix du bâtiment, le Centre Pompidou n'était-il pas un peu trop moderne pour ressentir un esprit du lieu ? En effet, lors d'une étude sur le château de Vaux-le-Vicomte au cours des visites aux chandelles (Germain, 2008), les visiteurs de nuit avaient spontanément parlé de voyage dans le temps et d'imaginaire, ceci laisserait supposer que l'impact du monument historique serait fort pour ces visiteurs nocturnes. Il serait apparemment plus porteur pour le développement d'un imaginaire nocturne d'effectuer l'enquête dans un bâtiment riche en histoire qui laisserait la possibilité à l'imaginaire de se développer sur des thématiques nocturnes. L'objectif étant d'éviter d'avoir un lieu neutre ou plat pour contourner le danger du « c'est ouvert plus tard ». En effet, un des risques de cette étude est que les visiteurs indiquent que leur seule raison de venir en nocturne est l'opportunité fournie par l'horaire et qu'ainsi ils ne fassent aucune différence entre visite de jour et visite en nocturne.

Dans cette recherche des lieux patrimoniaux porteurs de fantasmagorie, ceux exposant des Beaux-arts paraissent plus propices. D'abord parce que les bandes dessinées (Liberge, 2008), les films ou les séries comme *Belphégor* (Barma,

1965), jouent sur cette idée d'un lieu où tout prend vie une fois les lumières éteintes. Ensuite par la particularité du rapport à l'œuvre d'art exposée par Genette dans le tome 2 de *L'œuvre de l'art*, (Genette, 1997), consacré à la relation esthétique. En effet, comme cela a été exposé plus haut, la relation esthétique repose sur une contemplation et une appréciation d'un objet. Plus important encore, cette contemplation dégage de la signification immanente et procure une expérience esthétique. Expérience qui peut ensuite être déclinée en deux types d'attention esthétique : une primaire purement perceptuelle, sans identification de l'objet et sans jugement esthétique ; d'autres secondaires, d'appréciation, fondées sur des indices et des informations qui assignent un contexte à l'objet perçu. Soit une appréciation primaire naïve dans laquelle est appréciée la forme, la couleur, tous les aspects sensoriels de l'œuvre ; et une appréciation secondaire élaborée avec des connaissances comme l'histoire, la technique etc. Tout ceci fait que la relation à une œuvre peut évoluer au fur et à mesure des rencontres avec elle pour peu que la rencontre soit l'occasion d'un accroissement de données perceptuelles et/ou conceptuelles. Dans ce contexte, le temps passé devant une œuvre joue également par l'attention portée aux détails qui aboutiront à la synthèse finale et confirmeront ou infirmeront la première impression.

Pour toutes ces raisons, le musée de Beaux-arts semble un choix avisé puisque porteur d'une émotion esthétique déjà analysée et reconnue qui évitera le risque d'un terrain « plat ».

Ainsi, après analyse des besoins de la recherche et enquête préparatoire, il s'avère donc que le choix du terrain doit prendre en compte l'architecture et l'image du lieu. Il faut un bâtiment plutôt frappant, porteur d'imagination, qui ait une collection de Beaux-arts et permette des ambiances lumineuses variées notamment par la présence d'ouvertures sur l'extérieur.

Type d'exposition

Une autre question se posait avec Paris-Delhi-Bombay, celle de la nature de l'exposition étudiée. Pour étudier l'expérience de visite dans un musée, il existe deux grands types de terrains : les collections permanentes ou l'exposition

temporaire. Chacune a ses avantages et ses inconvénients pour la recherche. En effet, l'exposition temporaire paraissait intéressante par son côté isolé, il s'agit d'un lieu clos, souvent fortement muséographié, ce qui lui donne une ambiance propre. Cependant, et cela a été vérifié avec Paris-Delhi-Bombay, la plupart du temps l'exposition temporaire demeure indépendante du temps extérieur et de sa luminosité (jour, nuit, pluie, soleil, etc.) puisqu'elle est réalisée dans des espaces clos, sans ouvertures extérieures. De plus, il s'agit d'une offre supplémentaire de visite qui cherche à attirer des visiteurs, c'est un peu à côté du musée en lui-même, il y a un effet d'appel d'offre différent, qui pourrait s'avérer assez redondant avec la nocturne. L'enquête exploratoire a montré que les conditions de présentation des œuvres semble trop réglées, trop confinées dans un espace à part, pour subir les effets d'un changement d'ambiance dû à un changement de luminosité et de contexte de visite puisque le discours sur l'exposition elle-même varie très peu de jour, de soirée ou en nocturne.

Il semblerait donc que les contraintes soient finalement moindres dans une exposition permanente puisqu'elle permet de voir la différence sur le musée en tant que tel dans son identité. Il n'y a pas d'effet ajouté, le côté événementiel est plus gommé. De ce fait même, le côté ambiance ou horaire décalé pourrait être minoré. Elle semble un meilleur choix pour la thèse.

Adéquation de la méthodologie

L'enquête exploratoire a finalement permis de répondre aux dernières interrogations concernant la méthodologie. Les résultats de l'enquête au Centre Pompidou ont principalement livré des informations sur l'importance des conditions de visite dans la décision d'aller au musée et dans l'appréciation de la visite. Le modèle de l'entretien a bien fonctionné puisque les gens interrogés abordaient relativement facilement leurs sensations ou sentiments ainsi que leur perception de l'exposition et des œuvres. Toutefois, les entretiens n'excédant pas en moyenne 5mn, il semble que le guide d'entretien ne possède pas suffisamment de possibilité de relance de la parole du visiteur, qui de plus devait rester debout pendant l'entretien. Il faut donc ajouter des entrées au guide d'entretien

notamment en ce qui concerne la perception et la compréhension de l'espace, les différences ressenties. Les visiteurs parlaient en effet assez peu du changement au cœur de l'exposition et du processus de reconnaissance du discours d'exposition. Ainsi, en ce qui concerne la méthode, le choix de l'entretien s'avère judicieux puisqu'il permet d'obtenir la transcription de l'expérience de visite reconfigurée par le visiteur lui-même et donc ce qu'il va en retenir, mais le guide d'entretien doit être allongé et complété par une autre méthode d'enquête qui permettrait de mieux comprendre en quoi la perception du visiteur peut changer, peut-être à travers son attitude dans l'exposition, et ce qui peut déclencher ces changements dans l'environnement. Il est nécessaire de relier l'expérience du visiteur à l'exposition en elle-même et à son discours pour toucher au changement de sens donné à une expérience de visite. Pour se faire, il semble indispensable de réaliser l'enquête au cœur même de l'exposition et non pas à sa sortie comme c'était le cas pour Paris-Delhi-Bombay. La présence de l'enquêteur dans la salle permet d'insister sur certains points avec des exemples à indiquer aux personnes interrogées.

Différences entre jour et nuit

Que ce soit du côté de l'ambiance, des univers mentaux, de la perception et des sensations ou bien encore du rapport aux autres, il semble exister des différences dans les discours de visiteurs suivant l'horaire de visite.

L'analyse des taux de représentativité de chaque thème rencontré devrait maintenant aider à établir une sorte de typologie représentative de chacun des trois types de visite : jour, soirée et nocturne.

En répartissant les données par groupes de visiteurs (jour, soirée, nocturne), une vision globale des thèmes revenant le plus souvent et le moins souvent dans les entretiens apparaît. Il suffit ensuite de comparer ces thèmes dans les différents groupes pour obtenir des informations sur les points communs et les différences dans les trois groupes de visite. Cela permet d'apercevoir les grandes lignes de force dans les discours des visiteurs selon qu'ils viennent en journée, en soirée ou en nocturne. Le premier calcul correspond donc à l'importance des thèmes

analysés pour un groupe de visiteurs donné calculé sur l'ensemble des 128 entretiens. Le deuxième calcul correspond à la récurrence des thèmes selon les groupes de visite. Le pourcentage indiqué représente alors le nombre de citation d'un thème dans l'ensemble des entretiens d'un groupe donné. La limite inférieure est mise à 35%. Cela laisse une amplitude suffisante pour aborder avec finesse l'importance des différents thèmes suivant les groupes de visite. Cela permet donc de voir à la fois l'importance totale d'un thème et sa répartition dans les groupes de visiteurs.

Sur la totalité des entretiens menés au Centre Pompidou, pendant la journée les thèmes les plus importants dans les discours sont la beauté de la vue sur Paris par les ouvertures ; l'étonnement devant le propos de l'exposition ; l'opportunité de pouvoir venir au musée pendant un moment de libre.

Représentativité des thèmes du jour sur le total des entretiens

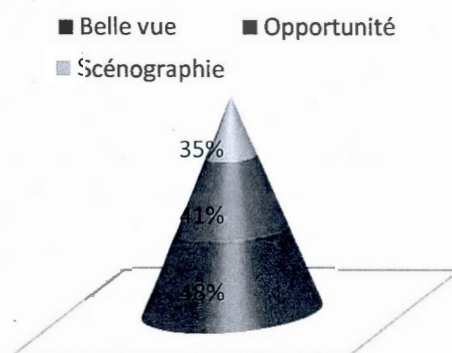


Figure 2.24 : représentativité des thèmes en journée, Centre Pompidou

Ce qui frappe le plus les visiteurs de jour, et qui donc transparait dans leurs discours, ce sont ces trois aspects de leur visite, dans des proportions toutefois inférieures à 50%. Les entretiens de jour ont donc une certaine diversité, les thèmes se répartissent dans les discours, mais également une stabilité puisque les

thèmes les plus importants pour les visiteurs de jour sont ceux qui apparaissent le plus souvent dans la totalité des entretiens.

En soirée, c'est la variété de l'ambiance de l'exposition ainsi que l'œuvre musical qui font partie des thèmes les plus souvent retrouvés dans les entretiens, avec le thème de la coupure avec la journée.

Représentativité des thèmes de soirée sur le total des entretiens

■ Variété ■ Musique ■ Change les idées

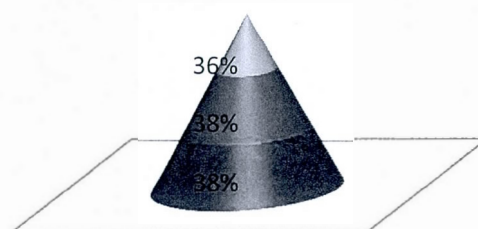


Figure 2.25 : représentativité des thèmes en soirée, Centre Pompidou

Toutefois, contrairement à la journée, il y a une différence entre ces thèmes qui, comparés au total des entretiens, sont les plus représentés dans le groupe soirée et les thèmes qui sont les plus importants proportionnellement aux réponses de ces visiteurs.

Représentativité des thèmes dans les entretiens de soirée

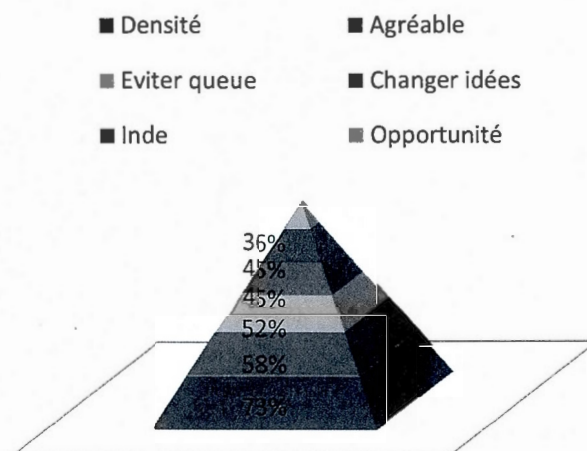


Figure 2.26 : représentativité des autres thèmes en soirée, Centre Pompidou

Proportionnellement aux discours recueillis lors des soirées, les thèmes les plus présents sont : la densité de l'exposition ; le côté agréable de la visite ; le fait de pouvoir éviter d'avoir trop de monde ; l'ambiance indienne ; l'opportunité de visite pendant son temps libre.

Parmi ces thèmes, celui de la densité est bien plus important que les autres, cela semble donc marquer les visiteurs.

Les thèmes les plus abordés en nocturne, comparativement aux autres groupes, sont le besoin de se concentrer devant les œuvres et le fait que les visiteurs de nocturne soient différents des autres notamment par leur état d'esprit.

Nocturne

■ Concentration ■ Etat d'esprit
■ Public différent

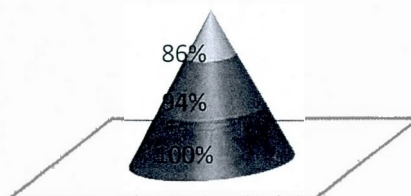


Figure 2.27 : représentativité des thèmes de nocturne, Centre Pompidou

Tout comme cela est le cas pour le groupe soirée, la représentativité des thèmes change au cœur de ce groupe lorsque la vision comparatiste large intergroupes est abandonnée pour une vision intragroupe.

Nocturne

■ Agréable ■ Éviter queue ■ Liberté
■ Pratique ■ Densité ■ Après le travail
■ Etat d'esprit

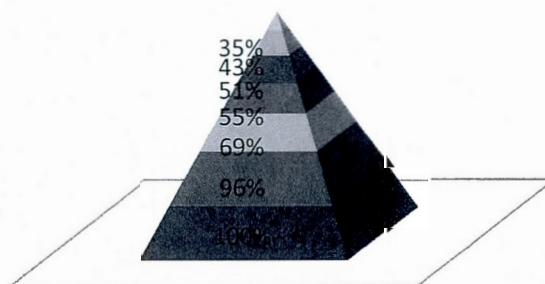


Figure 2.28 : représentativité des autres thèmes de nocturne, Centre Pompidou

En nocturne, les thèmes les plus cités sont le côté agréable de la visite ; le fait de venir en nocturne ; pouvoir éviter la queue ; la liberté dans la visite ; le côté pratique de l'horaire ; la différence d'ambiance ; la densité et la richesse de l'exposition ; la lumière ; le fait de venir visiter après le travail et l'état d'esprit.

Parmi ces thèmes, les trois premiers sont vraiment très présents et sont donc caractéristiques de l'expérience de visite des personnes interrogées en nocturne lors de l'exposition Paris-Delhi-Bombay.

En croisant les données recueillies, il apparaît qu'au niveau de la comparaison entre groupes aussi bien qu'au niveau de la récurrence dans chaque groupe, peu de thèmes sont communs à plusieurs groupes et aucun commun à tous. Parmi les thèmes communs, l'opportunité de visite est le seul à se retrouver en journée et en soirée.

La soirée et la nocturne ont plus de points communs : éviter la queue, la densité et la richesse de l'exposition, le côté agréable de la visite.

Il est également à noter que la nocturne regroupe le plus de thèmes dont le pourcentage de citation entre 100% et 35%. Il y a donc une certaine récurrence au sein des entretiens réalisés en nocturne qui laisse penser que ces thèmes recouvrent une certaine réalité de l'expérience de la visite de nuit.

Ainsi, la visite de jour semble réellement différente de la visite de nuit tandis que la visite de soirée regroupe des points communs aux deux autres groupes. Toutefois, elle se trouve quand même plus proche de la visite nocturne dans la récurrence des thèmes. La période de la soirée recouvre donc globalement celle de la nocturne en ce qui concerne les motivations de visite et l'usage d'une visite de loisir qui change les idées, après le travail. En revanche, étant donné qu'elle se déroulait encore de jour, elle n'aborde pas les thèmes propres à la nuit comme la magie. Il semble donc qu'il faille résoudre cette ambiguïté lors de l'enquête principale en juxtaposant la période de la soirée avec la présence de la nuit pour annuler les quelques différences qui peuvent se manifester avec la nocturne. En tout cas, la soirée est bel et bien une période tampon entre jour et nuit.

Échantillon

Un autre intérêt de l'enquête exploratoire était de déterminer s'il existait un type particulier de visiteurs se rendant aux visites nocturnes qui aurait permis de déterminer un échantillon précis à interroger.

Une fois répartis les catégories du genre, de l'âge, du niveau de diplôme et de la région suivant les groupes de visite, il est facile de noter la prédominance des visiteurs issus de la région parisienne quel que soit le groupe. De même, le niveau de diplôme reste relativement stable, majoritairement des Bac+5 excepté une majorité de Bac+3/4 en journée dans la thématique de l'ambiance. Les visiteurs les plus nombreux sont des femmes, excepté dans la thématique du confort de visite en journée où il y a une égalité homme/femme. Finalement, c'est au niveau des âges que les différences les plus visibles interviennent. Les 18-25 ans et les 60 ans et plus apparaissent en majorité dans le groupe soirée, les 26-39 ans dans le groupe nocturne, les 40-60 ans dans le groupe journée. L'ouverture en journée attire donc plus souvent des actifs entre 40 et 60 ans tandis que les nocturnes voient un rajeunissement de leur population puisqu'elles attirent les actifs entre 26 et 39 ans. Enfin le groupe soirée attirent à la fois les plus jeunes, 18-25 ans, et les plus âgés, 60 ans et plus.

Tout ceci ne permet pas réellement d'éliminer une catégorie spécifique de population de l'enquête puisque les écarts ne sont pas vraiment significatifs.

La méthode de recrutement aléatoire pour les entretiens apparaît donc certainement la plus probante pour l'enquête.

Conclusion

En ce qui concerne le terrain, il semble que bien qu'impressionnant, le Centre Pompidou ne génère pas beaucoup de discours fantasmé ou imaginaire, il n'y a pas véritablement d'esprit du lieu mais plutôt un esprit de l'institution « Centre Pompidou ».

De plus, l'exposition temporaire était relativement fermée sur elle-même et donc peu accessible à des changements de lumière, point qui n'a pu être étudié que dans le hall du niveau 6, devant la baie vitrée, et donc qui n'était pas relié forcément à la vision des œuvres de l'exposition, cœur de l'expérience de visite. Ensuite, le fait d'interroger les visiteurs en fin de visite, une fois sortis de l'exposition, crée encore une fois une sorte de rupture avec la sensation

immédiate, il est difficile de renvoyer à un point de l'exposition pour tenter de comparer sa perception de jour et de nuit.

Il y a donc plusieurs points à améliorer pour l'enquête principale concernant la méthode et le terrain.

L'intérêt majeur de cette étude préliminaire est d'avoir révélé qu'il existe bel et bien des différences entre les expériences de visites selon l'horaire, jour, soirée ou nocturne. Des différences qui s'axent surtout entre le jour et la nuit sur la question des motifs de visite, des sensations et perceptions mais aussi de la vision du lieu et des autres visiteurs. Ces pistes permettent d'envisager une méthode d'enquête plus efficiente axant sur ces intuitions confirmées.

Récapitulatif

L'étude des offres nocturnes et de leur imaginaire implique que la méthodologie employée lors de l'enquête de terrain s'appuie sur la théorie compréhensive.

Pour établir les méthodes à employer, cette enquête préparatoire au Centre Pompidou a été réalisée. Elle a apporté des données sur la méthode mais aussi sur le public des nocturnes. Ainsi, les visiteurs de nuit seraient plus satisfaits de leur visite parce qu'elle leur paraîtrait plus confortable sur deux points : la liberté de mouvement et la satisfaction qu'elle procure. Les visiteurs de nocturnes semblent donc rechercher ce créneau horaire qu'ils considèrent comme un moment privilégié pour visiter une exposition de manière agréable, sans trop de monde. De plus, l'ouverture nocturne a un côté pratique et permet aux actifs de venir au musée à un autre moment que le week-end. Cela pourrait rendre le musée plus accessible et la visite moins contraignante.

Les univers mentaux des visiteurs varieraient également entre jour et nuit, la journée serait orientée vers la découverte et la nocturne serait influencée par la fantasmagorie de la nuit. La visite nocturne paraît donc plus propice pour se laisser aller à ses sensations, sans la nécessité d'apprendre quelque chose. Ce qui se traduit pour les visiteurs par le sentiment qu'il existerait un public différent aux nocturnes, un rapport aux autres qui serait donc avant tout un rapport de distinction.

En ce qui concerne la méthode, l'enquête préparatoire a permis de démontrer que le choix du terrain doit prendre en compte l'architecture et l'image du lieu. Il faut un bâtiment plutôt frappant, porteur d'imagination, qui ait une collection de Beaux-arts et permette des ambiances lumineuses variées notamment par la présence d'ouvertures sur l'extérieur. De même, l'exposition permanente paraît plus propice à l'analyse d'une différence entre jour et nuit et l'enquêteur doit se trouver au cœur de la salle d'exposition pour laisser les visiteurs s'imprégner de l'atmosphère de la pièce pendant leurs réponses. Il faut également ajouter des entrées au guide d'entretien notamment en ce qui concerne la perception et la compréhension de l'espace, les différences ressenties, et le compléter par une autre méthode d'enquête qui prenne en compte le comportement des visiteurs dans leur environnement.

Tout ceci laisse plusieurs questions en suspens concernant le contexte de visite et l'univers mental des visiteurs, la perception, le vécu et les sensations.

Comment l'influence de la nuit va-t-elle se manifester sur les visiteurs ? Les changements qu'elle apporte jouent-ils sur le processus de création de sens dans l'exposition ? La perception se fait-elle d'une manière plus sensible, avec plus d'imaginaire ? La mise en lumière est-elle vraiment importante ? L'interprétation visuelle de l'exposition se déploie-t-elle de la même manière le jour et la nuit ? Les expériences de jour et de nuit sont-elles réellement différentes d'un point de vue des sensations ? La nuit au musée est-elle un temps à part dans la visite d'exposition ? La visite nocturne est-elle bien une activité de nuit ?

C'est la résolution de ces interrogations que veut atteindre l'enquête principale.

2.3.3 Nouvelle méthodologie

Le choix des méthodes qualitatives n'est pas remis en question puisque l'objectif est toujours de qualifier une expérience de visite subjective et personnelle. Le fait qu'il n'existe pas un type de visiteur de musée mais des visiteurs de musée, chacun ayant une expérience de sa visite qui lui est propre,

renforce encore ce choix. L'expérience de visite devient ainsi tributaire de nombreuses circonstances exogènes qui vont jouer sur la construction du sens donné à la visite. Il semble donc bien qu'aux entretiens des visiteurs il faille ajouter d'autres méthodes de recueil de données qui permettent de prendre en compte l'interaction entre les visiteurs et le lieu, entre la grammaire de l'exposition et l'expérience de visite. Cette étude du lieu permettrait alors de connaître le changement de sens du discours d'exposition et ses points clés.

De plus, le premier point qu'il faut éclaircir après l'analyse de l'enquête préparatoire sur l'exposition Paris-Delhi-Bombay est le terrain d'enquête. En effet, cette étude a permis de se rendre compte de l'importance de la réalisation de l'enquête au cœur même de l'exposition tandis que ses limites révèlent l'importance du lieu de l'enquête à plusieurs niveaux : le choix du bâtiment et le choix de l'exposition.

En premier lieu, il semble donc qu'enquêter dans un lieu riche porteur de fantasmatique puisse aider à la prise d'informations sur l'impact des changements d'ambiance mais aussi sur l'imaginaire de la nuit. Parmi ces lieux, il semble que le musée de Beaux-arts, plus traditionnel que le musée d'art moderne et contemporain, soit plus intéressant et aussi plus facile à enquêter. Tout d'abord parce que le musée de Beaux-arts est le type de musée le plus visité, ce qui donne une valeur légèrement plus universelle à l'étude, ensuite parce que c'est le lieu par excellence de l'expérience esthétique et que beaucoup d'auteurs ont mis en évidence les composantes de cette expérience. En effet, comme cela a été exposé plus haut, la relation esthétique repose sur une contemplation et une appréciation d'un objet (Genette, 1997). Plus important encore ici, cette contemplation dégage de la signification immanente et procure une expérience esthétique. Expérience qui peut ensuite être déclinée en deux types d'attention esthétique : une primaire purement perceptuelle, sans identification de l'objet et sans jugement esthétique ; d'autres secondaires, d'appréciation, fondées sur des indices et des informations qui assignent un contexte à l'objet perçu. Soit une appréciation primaire naïve dans laquelle est appréciée la forme, la couleur, tous les aspects sensoriels de l'œuvre ; et une appréciation secondaire élaborée avec des connaissances comme

l'histoire, la technique etc. Tout ceci fait que la relation à une œuvre peut évoluer au fur et à mesure des rencontres avec elle pour peu que la rencontre soit l'occasion d'un accroissement de données perceptuelles et/ou conceptuelles. De plus, le temps passé devant une œuvre joue également par l'attention portée aux détails qui aboutiront à la synthèse finale et confirmeront ou infirmeront la première impression. Ces différents composants de l'expérience esthétique semblent donc pouvoir s'apparier à ceux de l'expérience large des visiteurs telle qu'exposée dans ce chapitre.

En second lieu, il semble qu'il soit plus difficile d'enquêter dans une exposition temporaire pour établir un comparatif entre jour et nuit, du moins en ce qui concerne son espace. En effet, qu'il fasse jour ou nuit ne change pas grand-chose dans l'enceinte de l'exposition qui est souvent un monde à part, sans ouvertures sur l'extérieur. Or, l'étude des entretiens recueillis lors de l'enquête préliminaire a confirmé l'importance, qui avait été pressentie, de la présence physique de la nuit dans l'exposition pour la captation d'un changement de perception. Étant donné qu'il s'agit d'une étude visant à établir les caractéristiques, du point de vue des sensations, d'une visite de nuit, il est primordial de d'abord révéler ces caractéristiques et de pouvoir les relier sans douter à l'effet de nuit. De ce point de vue, le choix d'une exposition permanente présentant de nombreuses ouvertures sur l'extérieur paraît le plus approprié.

Ainsi, pour mettre en place l'enquête principale, il faut trouver un terrain qui permette de la soutenir en répondant au critère d'être un musée de Beaux-arts qui ouvre en nocturne au moins une fois par semaine et ce, toute l'année, soit un horaire d'ouverture qui dépasse les 21h. De plus, cela peut apporter ce côté monument historique porteur de fantasmagie repéré lors d'une précédente étude (Germain, 2008). À partir de ces points importants qui doivent qualifier le terrain, il est possible d'établir une liste d'établissements potentiels pouvant soutenir la recherche.

Certains petits musées parisiens, comme le musée Henner, se trouvent dans un hôtel particulier toutefois ils ne font que peu de nocturnes, environ une fois par mois, ce qui s'avère problématique pour la durée de l'enquête et le nombre d'entretiens récoltés. Il semble plus prudent de se tourner vers un musée de plus grande importance. Deux musées répondent à tous les critères exprimés mais dans différentes mesures : le musée d'Orsay et le musée du Louvre.

Quelques enquêtes exploratoires ont été réalisées dans ces deux musées et ils semblaient tous deux supporter un discours sur l'ambiance. Toutefois, le véritable espace exploitable du musée d'Orsay est son grand hall, par son impact monumental et son éclairage naturel (verrière couvrant toute la longueur du bâtiment).

Ce hall est très éclairé en nocturne par une lumière artificielle zénithale tentant de recréer un éclairage diurne, niant ainsi l'impact de la nuit sur les œuvres, comme on le voit sur ces photographies.



Photographie 2.1 : vue du hall du musée d'Orsay de nuit et de jour, © F. Germain 2010

Cela le rapproche de l'exposition Paris-Delhi-Bombay qui, elle, était sombre mais ne subissait pas non plus l'impact du passage jour/nuit. Il est à noter également que le billet nocturne au musée d'Orsay est moins cher que le tarif de jour, cela pourrait introduire une variable sur les visiteurs, incitant certains à venir et les différenciant un peu plus des visiteurs de jour. De plus, le musée d'Orsay ne réalise pas de communication autour de ses nocturnes et ne les appelle même pas

ainsi sur son site internet. Il s'agit juste d'un horaire prolongé, il ne semble donc pas les traiter comme un évènement à part.

Enfin, pour réaliser des travaux de réaménagement, le musée a fermé une partie ses salles et installé des aménagements provisoires autour du hall d'octobre 2009 à octobre 2011. Cela aurait sûrement eu un effet sur l'enquête et, de plus, présentait le désavantage d'analyser un objet muséal qui n'existe pas réellement puisqu'il ne s'agissait ni de l'ancien musée d'Orsay ni du nouveau.

Toutes ces considérations rejoignent une intuition personnelle et font apparaître le musée du Louvre comme le plus approprié pour réaliser cette enquête. Tout d'abord, il s'agit sans conteste d'un lieu mythique et fantasmé, comme cela a été vu dans le chapitre précédent, que ce soit à travers les séries télévisées (*Belphégor*), les films ou livres (Brown, 2004), les bandes dessinées etc. Ensuite, le monument historique est très présent au musée du Louvre, ne serait-ce que par l'entrée sur la pyramide puis ensuite par les salles du palais à l'intérieur. Il possède également de nombreuses ouvertures sur l'extérieur dans ses salles d'exposition. Or, il est important pour le contraste jour/nuit de posséder ces ouvertures qui permettent de voir effectivement la nuit ou le jour pénétrer dans le musée. Il y a plus particulièrement les cours couvertes qui subissent un éclairage différent pendant la nocturne. Le musée ne tente pas de compenser le manque de lumière naturelle, au contraire, il prend le parti de n'éclairer que par touches les œuvres pour conserver une lumière tamisée. Il y a donc un réel changement d'atmosphère lumineuse le jour et la nuit.



Photographie 2.2 : Cour Marly au musée du Louvre, © F. Germain, 2010

À ceci s'ajoute le fait qu'il n'y ait aucune différenciation tarifaire pendant les nocturnes bien qu'elles bénéficient cependant d'une certaine publicité par le site internet. En effet, elles sont bien dénommées « nocturnes », elles n'apparaissent ainsi pas simplement comme un élargissement des horaires. Et, par le biais de nombreuses opérations comme les *Jeunes ont la parole* ou les *Nocturnes du vendredi* elles bénéficient d'une certaine visibilité. Le musée construit donc réellement un objet « nocturnes » comme espace privilégié de rencontres mais aussi permettant de voir le Louvre « autrement », selon leur accroche. Le musée du Louvre semble donc un bon support pour le développement des discours des visiteurs.

L'autre avantage du musée du Louvre est que plusieurs études sont disponibles concernant à la fois la composition générale des publics du Louvre et les nocturnes. Ces chiffres sont disponibles sur le site des études du ministère de la Culture et de la Communication¹⁷.

En 2011, le musée du Louvre a enregistré plus d'un million d'entrées dont la majorité est dues aux touristes étrangers (67%).

Les visiteurs âgés de moins de 18 ans puis de 18 à 25 ans sont plutôt nombreux puisqu'ils forment près de 40% de la totalité des entrées, tandis que les 26-45 ans représentent un peu plus de 30%, que les 46-59 ans forment 16% des entrées et que les 60 ans et plus n'apportent que 12% des entrées.

La satisfaction globale des visiteurs des collections permanentes apparaît comme plutôt bonne puisque 64% des visiteurs sont très satisfaits et 33% assez ou peu satisfaits¹⁸.

Cette étude très générale peut être complétée par celle de Roustan sur les soirées exceptionnelles du Louvre, (Roustan, 2011).

Cette enquête qualitative a porté sur les profils des usagers, les dynamiques de venue et les usages des cinq soirées exceptionnelles. L'étude a plus particulièrement analysé la réception des différentes soirées, en lien avec leur programmation, et leur impact sur la relation au musée et à ses collections. Ainsi,

¹⁷ Voir à ce sujet notamment les rapports Patrimostat, (Direction Générale des Patrimoines, 2010).

¹⁸ Chiffres accessibles sur le site internet du Louvre, (Musée du Louvre, Direction de la Politique des Publics et de l'Éducation Artistique, 2011)

elle permet pour la thèse une première vision de l'approche des publics des nocturnes sur des nocturnes plus spécifiques que celles étudiées pour la thèse.

Les résultats démontrent que la proximité ou l'éloignement du Louvre conditionnent l'intérêt pour les nocturnes. Les habitués considèrent la nocturne comme un moment rare, associée à de bonnes conditions de visite. Les personnes éloignées l'envisagent comme une sortie originale ; parmi eux, les jeunes sont les plus séduits. Dans tous les cas, la nocturne est une opportunité de venir visiter qui change de l'habitude, qui est décalée, (Musée du Louvre, 2003).

Globalement, le public des nocturnes du musée du Louvre serait composé, pour plus de 83%, par des jeunes de 18 à 25 ans, majoritairement des femmes. Les travailleurs ne représentent alors que 14% du public. Quel que soit leur âge, les visiteurs expriment leur satisfaction, une satisfaction qui semble être liée à un renouvellement de l'image et de la représentation symbolique d'une visite au musée du Louvre, (Casanova, 1998). L'enquête réalisée en 1996 sur ces questions permet de mettre à jour des oppositions d'image du musée avant et après une nocturne. Ainsi, ancien s'oppose à nouveau, vieux à jeune, fermé à ouvert, interdit à accessible, froid à chaud, austère à aimable, ennuyeux à intéressant, laborieux à ludique, mort à vivant et enfin inhumain à humain. L'atmosphère semble donc changer du tout au tout et visiter le Louvre la nuit permettrait bel et bien de renouveler l'image du musée. Il deviendrait un lieu plus agréable, chaleureux, décontracté et accessible. Il reste à montrer quel est exactement l'impact du changement temporel et contextuel de la visite sur ce changement d'image.

Ces diverses enquêtes ne peuvent être strictement comparées étant donné qu'elles n'obéissent pas au même protocole d'enquête et ne répondent pas aux mêmes questionnaires. Toutefois, elles permettent néanmoins de se faire une idée plus précise à la fois sur ce que les visiteurs viennent chercher au musée la nuit et sur la composition du public nocturne. Elles apportent un cadre général aux données analysées dans ce chapitre et permettent également de soutenir certaines pistes, certains résultats, se rapprochant de ceux déjà recueillis par d'autres enquêtes. Elles révèlent surtout que l'ambiance du musée est ressentie différemment entre

jour et nuit et que la composition des publics du jour et de la nuit semble varier. Le tout semble mener à une vision renouvelée du musée du Louvre. Il existe donc bien un certain esprit du lieu qui se manifeste la nuit dans ce musée.

À présent que le terrain est défini, il va falloir élaborer une méthodologie plus complète que celle testée lors de l'enquête préparatoire. En plus d'un allongement du guide d'entretien, il semble nécessaire de trouver une autre méthode d'enquête qui prenne plus en compte le rapport des visiteurs à l'espace, qui s'avère finalement déterminant.

De plus, le cumul des méthodes d'enquête permet à la démarche qualitative d'obtenir un poids plus significatif dans ses résultats. Ce cumul de données doit aider l'interprétation, elles s'explicitent et s'éclairent les unes les autres pour donner une vision véritablement muséologique de l'expérience de visite de nuit, (O'Neill et Dufresne Tassé, 2008). L'utilisation de plusieurs instruments permet donc, par le principe de triangulation, de vérifier la validité d'une série de données en la comparant à d'autres obtenues par des moyens différents.

L'étude exploratoire du Centre Pompidou a permis de révéler l'adéquation des méthodes qualitatives et de l'approche compréhensive sous la forme d'entretiens avec les objectifs de la recherche, à savoir qualifier l'expérience de la visite de nuit. Le recueil d'une parole libre des visiteurs permet d'atteindre les sensations et perceptions, l'imaginaire et l'émotion. Ces entretiens préparatoires ont révélé l'existence de deux grands pôles : transformation du lieu et transformation du visiteur.

Il faut toutefois garder à l'esprit que les méthodes comme l'entretien sont réactives par nature puisque le visiteur est conscient d'être traité de manière spéciale, il peut donc vouloir faire de son mieux pour aider l'enquêteur, « Visitors may try to be helpful by exaggerating the pleasure of their experience or telling the interviewer what he thinks is willing. » (Les visiteurs peuvent essayer d'aider l'enquêteur en exagérant le plaisir procuré par l'expérience ou en lui disant ce que, d'après eux, il veut entendre) (Bitgood, 2011, p. 119).

L'enquêteur lui-même va être influencé par le visiteur. Ces données humaines sont inéluctables mais il faut en être conscient. Les résultats obtenus ne valent que dans une situation donnée avec une personne donnée.

L'étude préparatoire a aussi permis de montrer les limites des méthodes et du terrain choisi. Il s'avère nécessaire d'ajouter des entrées au guide d'entretien notamment en ce qui concerne la perception et la compréhension de l'espace, les différences ressenties.

De plus, il est important d'obtenir un plus long temps de parole du visiteur dans le but d'atteindre une situation plus informelle de discussion.

L'analyse des entretiens longs montre que, loin de s'en tenir à cette première attitude « d'allégeance » au cadre communicationnel de l'enquête, les personnes interrogées évoluent petit à petit, par bonds de prise de confiance successifs, jusqu'à être capables en fin d'entretien d'exprimer des opinions parfaitement personnelles [...]. (Poli in Eidelman et al., 2008, p. 192)

Il apparaît ainsi que pour comprendre finement l'impact d'une expérience de visite il faut prendre le temps de laisser la parole se construire dans des entretiens longs et peu contraints. Ce sera ensuite à l'analyse de discours de travailler à reconstruire les éléments pertinents et à les mettre en perspective avec les problématique de la thèse.

Le guide d'entretien a donc été révisé pour éviter de n'avoir que des informations sur les conditions de visite et l'horaire et sur le côté pratique de la visite en nocturne, qui ont été abordées avec l'enquête préparatoire au Centre Pompidou. Connaissant les questions qui avaient fonctionné dans le premier guide, il a été possible d'adapter un deuxième guide qui engage le visiteur à parler de ses sensations et de son ressenti. Ce deuxième guide s'oriente plus vers la transformation de la vision de l'espace d'exposition et des œuvres.

Ainsi, quelques questions ont été ajoutées. D'abord, au niveau du parcours de visite :

- Dans quel état d'esprit êtes-vous venu visiter ? Quel était votre objectif ?

Ces questions permettent d'explorer le changement d'état entre jour et nuit.

- Quels sont vos moments favoris pour sortir ? Quelles sont vos habitudes en matière de sorties ? Pour vous aller au musée c'est au même niveau qu'une sortie de loisir comme le cinéma ou une promenade ?

Ces questions concernent l'horaire de visite et permettent de qualifier la nocturne au musée au cœur d'un mode de sortie plus large et de voir si cela participe des caractéristiques de la nuit.

- Que pensez-vous de la lumière ? A-t-elle une influence sur votre visite ?

Les changements continuent avec des questions concernant la lumière principalement sur les ombres portées et l'ambiance. Elles aident à cerner l'importance du changement de luminosité.

- La pièce où nous nous trouvons vous inspire-t-elle ? Comment la trouvez-vous ? Est-ce que ça a une influence sur votre vision des choses ? Sentez-vous des ambiances différentes suivant les différentes architectures et pièces du musée ?

Ces questions concernent l'architecture et permettent de détecter l'importance de l'impact de l'esprit du lieu et de vérifier qu'il s'agit bien d'une des conditions de la manifestation de l'effet fantasmagique de la nuit.

- Voyez-vous une différence avec une visite en journée ? Y a-t-il une ambiance particulière ? Va-t-on au musée le soir dans un état d'esprit différent de la journée ? Que vous évoque la nuit dans un musée ? Y a-t-il un sentiment de privilège pendant la nocturne ?

Viennent ensuite des questions concernant la nocturne. Questions qui permettent de cerner l'ambiance de la nocturne et ce qui peut attirer les visiteurs.

- Si vous venez en soirée, la journée de travail ou de visite ne vous a pas fatigué ? Avez-vous eu du monde ?

Ces questions sur les conditions de visite permettent de vérifier leur importance sur l'expérience de visite nocturne.

- Que pensez-vous du musée ? Avez-vous l'impression d'avoir le musée pour vous seul ? Votre image du musée a-t-elle changé après votre visite ? En quelques mots, que diriez-vous à un ami pour lui donner envie de partager votre expérience de visite ?

Ces questions sont en rapport avec l'image du musée pour essayer de cerner le changement de vision du lieu qui adviendrait par le changement de l'expérience de visite introduit par la nuit.

- Est-ce que vous pourriez me parler de cet ensemble ? Qu'est-ce qu'il vous évoque ? Est-ce qu'il vous évoque quelque chose de différent à un autre moment de visite ? (jour ou nuit) Est-ce que le changement de contexte de visite (jour ou nuit) joue sur ce que vous retirez de votre parcours de visite, sur ce que les œuvres vous disent ? En quoi ? Trouvez-vous que de nuit avec un éclairage artificiel il y a une plus importante mise en scène des œuvres ? Que retenez-vous de votre parcours de visite ?

Enfin, des questions concernant le discours d'exposition. Cette partie d'entretien permet d'approcher la construction du sens et le rapport aux objets exposés.

Ces questions ajoutées tentent de pallier aux manques apparus lors de l'enquête exploratoire au centre Pompidou. (voir annexe G).

Pour répondre aux besoins de l'enquête, les entretiens ont cette fois été réalisés dans la salle du musée, entourés par les œuvres, dans l'ambiance recherchée.

En ce qui concerne l'échantillon, il n'y pas eu de choix ségrégant étant donné les données procurées par le service Études, Évaluation et Prospective du musée du Louvre sur le profil des visiteurs de nocturnes. Ces données montrent qu'il n'y a pas de changement significatif de population au musée entre les nocturnes et les journées. Il a cependant été décidé de ne pas interroger les enfants et familles, qui ont une visite particulière et qui ne se présentent que peu aux nocturnes pour se focaliser sur les personnes seules et visitant en petit groupe.

L'enquêteur proposait ainsi aux visiteurs de répondre à quelques questions en lui précisant les implications de l'enquête, dont l'enregistrement des réponses. Une fois le consentement des visiteurs obtenus, il leur proposait de s'asseoir puis commençait l'entretien. Les personnes visitant seules ou en petits groupes ont été ciblées en priorité, tout comme les francophones, dans un souci de rentabilité et d'efficacité. En effet, ce choix est dicté par des raisons pratiques d'enregistrement des entretiens et par le contexte. L'enquêteur demande à une personne de se

couper de sa visite pendant un moment de 15 mn minimum ce qui est délicat à demander à quelqu'un qui effectue une visite en groupe.

De plus, les entretiens à deux ou trois sont intéressants dans la mesure où ils permettent de conserver l'interaction sociale engagée pendant la visite et, s'ils peuvent parfois empêcher la parole de certains visiteurs, ils peuvent également la relancer. « Il y a donc lieu de croire que les rapports sociaux influencent d'une façon ou d'une autre le processus d'interprétation des visiteurs. » (Niquette in Eidelman, J. et Van Praët, M., 2000, p. 181-182). L'entretien de groupe réduit est alors à mi-chemin entre un entretien approfondi avec un seul visiteur et un focus groupe repérant les archétypes.

À la suite de l'enquête préliminaire, le questionnaire a également été adapté par rapport au questionnaire type donné par le Centre Pompidou. Des questions ont été ajoutées, elles supportent l'évaluation du capital de familiarité du visiteur avec la visite de musée et le Louvre en particulier mais aussi un positionnement de cette pratique de visite d'exposition par rapport à d'autres pratiques culturelles. L'objectif est de repérer l'existence de différences entre les visiteurs de jour et de nuit et d'éclairer leur vision du musée et leur niveau de familiarité.

Le côté social de la visite est également abordé par la question qui permet de savoir avec qui le visiteur a effectué sa visite, toujours dans l'optique de dégager des différences significatives entre les visiteurs de jour et de nuit. Ces différents aspects des questionnaires sont d'ailleurs toujours présents dans les enquêtes réalisées par la Direction Générale des Patrimoines (voir annexe H).

2.3.4 Les observations

Le guide d'entretien doit être complété par une autre méthode d'enquête qui permettrait de mieux comprendre en quoi la perception du visiteur peut changer, peut-être à travers son attitude dans l'exposition, et ce qui peut déclencher ces changements dans l'environnement.

Puisque l'enquête s'inscrit dans le paradigme compréhensif, cela signifie qu'il faille utiliser un instrument pouvant s'adapter aux circonstances pour discerner et mettre en valeur ce qui émerge significativement. Or, une des méthodes la plus utilisée en muséologie est l'observation des visiteurs. Dans la perspective de l'évaluation naturaliste, ou compréhensive, l'accent est mis sur la diversité des expériences personnelles voilà pourquoi non seulement les entretiens mais aussi les observations paraissent essentiels.

En tout état de cause, ces résultats nous font penser que le parcours du visiteur ne peut pas être indépendant de son contexte personnel, qu'il est lié au contexte physique du musée dans lequel le visiteur s'inscrit ainsi qu'à l'intérêt ressenti face au message du concepteur-réalisateur de l'exposition. (Kawashima-Bertrand, 1999, p.81)

L'observation permet de prendre en compte le déplacement corporel des visiteurs au sein de l'exposition, fait parlant pour la compréhension du comportement. Puisque les orientations topographique et conceptuelle sont liées, suivre les parcours physiques permettrait donc de suivre les parcours conceptuels qui correspondent à une pratique d'appropriation du discours muséal dans sa forme et son contenu, (Wolf, 1986). L'approche par observation dans une exposition permet d'analyser la progression perceptive du visiteur et sa manière de composer son discours d'exposition. Le visiteur procède par décomposition et recomposition du discours de l'exposition pour produire son propre sens.

La reconnaissance n'est jamais déductible d'une description de la structure du discours en question, elle est toujours, au contraire, le résultat complexe d'une rencontre entre les propriétés signifiantes du discours et la stratégie d'appropriation du sujet récepteur. La problématique qui s'ouvre ainsi est celle d'une sociosémiotique de la réception. (Véron et Levasseur, 1991, p.121)

L'observation du comportement permet d'étudier le pouvoir qu'ont certaines parties de l'exposition d'attirer ou de retenir l'attention, d'analyser également des problèmes de circulation et d'orientation dans les musées ou de mettre en évidence une typologie des parcours des visiteurs.

Parmi les méthodes de l'observation, il est possible de se concentrer sur la mise en espace en choisissant un point en particulier à observer. L'objectif est alors, par

exemple, de comparer le comportement des différents visiteurs face à un objet donné. L'autre choix est axé sur les visiteurs, l'observateur choisit un visiteur et va le suivre durant sa visite en notant ses réactions et son parcours. Il s'agit alors de noter où le visiteur s'arrête, pendant combien de temps, pour quoi faire, et ce qu'il fait lorsqu'il arrive à un point de choix dans son parcours. Cette méthode dite du « tracking » semble la plus appropriée pour une mise en correspondance avec le lieu de l'observation.

La cour Marly est en effet considérée comme un ensemble cohérent de présentation, cela n'apporte pas vraiment d'intérêt de focaliser sur un point en particulier. De plus, la thèse s'intéresse à la relation complexe entretenue entre le lieu musée et la nuit extérieure et non à l'effet d'un point de la salle d'exposition en particulier.

Pour avoir une idée objective du comportement des visiteurs dans la salle retenue pour l'enquête, il est utile de recourir à des observations de visiteurs, de jour et de nuit. Cela pour relever les éventuelles différences dans le parcours de visite et le comportement des gens entre le jour et la nuit. De plus, un plus grand nombre de visiteur sera touché, probablement plus varié que lors des entretiens, par exemple, le visiteur pressé qui ne s'arrêterait pas pour répondre à un questionnaire.

Pour réaliser ces observations un guide a été mis en place, condition épistémologique de la production de sens, il permet de tracer le parcours du visiteur dans la salle, ses points d'arrêt, ses pauses, mais aussi de noter ses réactions à son environnement et le temps passé dans la pièce (voir annexe I). Ce guide est basé sur un plan de la cour Marly et sur une grille codée d'actes possibles des visiteurs (téléphoner, regarder en l'air, interagir etc.). En effet, l'observation systématique nécessite la définition précise des comportements à repérer et des conditions dans lesquelles se déroule l'observation. Ces comportements, ou actions, des visiteurs ont été élaborés d'après une première observation de la palette de gestes observables, sans empiéter dans la zone de confort des visiteurs, d'après ceux les plus souvent observés.

Tout comme les entretiens, l'observation des visiteurs peut poser un problème d'éthique, toutefois étant donné que le musée est un lieu public et que, par

conséquent, les comportements qui y sont manifestés sont eux-aussi « publics », dans la mesure où aucun compte-rendu ne permette d'identifier tel ou tel visiteur, il n'y a alors pas d'intrusion dans la vie privée ni de risque de préjudice, (Gottesdiener, 1987).

Ces deux méthodes d'enquête, entretiens et observations vont permettre d'obtenir une vision globale de l'expérience des visiteurs, de jour et de nuit. Toutefois, il faut également prendre en compte le lieu dans lequel se situe cette expérience, sa spatialisation, son discours muséographique.

La première règle des observations est que l'observateur reste incognito pour ne pas influencer le comportement des visiteurs observés. Ces observations ont donc été réalisées le plus discrètement possible, l'enquêteur se faisant passer pour un étudiant en art regardant les œuvres. Les observations portent sur un échantillon de 200 personnes réparti en 100 visiteurs de jour et 100 visiteurs de nocturne.

La difficulté de ces observations réalisées à distance raisonnable des personnes enquêtées est la multiplicité des actions effectuées par ces visiteurs et surtout leur subtilité. En effet, les visiteurs sont actifs de diverses manières au sein d'une exposition.

[...] la regarder, c'est-à-dire l'explorer visuellement ; c'est réagir émotionnellement, exprimer ses préférences ou jugements et essayer d'analyser les motifs de ses préférences ; c'est replacer l'œuvre dans un courant artistique et la comparer avec d'autres œuvres. Être actif c'est encore choisir son parcours dans le musée. (Gottesdiener, 1992, p.75)

Il faut s'intéresser à l'attitude et au comportement des visiteurs, à ce qui retient leur attention, à leurs actions, au temps qu'il passe dans la salle ou devant un objet mais aussi à leur parcours. Ces observations portent alors principalement sur le langage corporel des visiteurs et sur leurs regards. Parfois, il est difficile de dire ce que les visiteurs sont véritablement en train de regarder et si ce qu'ils regardent les intéressent ou s'ils sont perdus dans leurs pensées.

De plus, la cour Marly ne propose pas de parcours guidé si ce n'est un tour complet de la salle en traversant ses différentes terrasses. Le problème pour

l'observateur c'est que cette cour possède de nombreuses entrées et sorties potentielles. Les visiteurs peuvent ainsi venir du rez-de-chaussée, parcourir toutes les terrasses et repartir par le rez-de-chaussée mais aussi sortir ou entrer par n'importe quelle autre porte à la terrasse intermédiaire ou à la terrasse supérieure. Il a donc été décidé de s'intéresser uniquement au parcours des visiteurs entrant dans la cour depuis le rez-de-chaussée et d'arrêter l'observation dès la première sortie de la salle, par n'importe quel étage. Il est bien entendu arrivé que l'observateur puisse reconnaître des visiteurs suivis lors de leur seconde entrée dans la salle, depuis un autre étage, dans ce cas, l'observation de ces visiteurs a été complétée mais cela n'a pas été possible pour tous.

Le parcours ainsi que les regards et les arrêts sont donc les principales actions observées.

Lorsqu'on observe le comportement des visiteurs dans les musées d'art, on constate que beaucoup de visiteurs jettent un regard sur les œuvres tout en continuant à se déplacer. Les arrêts sont en général peu fréquents et la durée de ces arrêts est souvent brève. (Gottesdiener, 1992, p. 75)

Cette densité des regards peut traduire un certain intérêt, ou du moins une curiosité pour les œuvres exposées.

Les arrêts quant à eux peuvent servir à mesurer l'attention des visiteurs portée sur une œuvre, et permettent de repérer les points d'attraction de l'exposition. Ce repérage des points d'arrêts marqués par les visiteurs est ensuite comparé à ceux prévus par la scénographie pour mettre en évidence les points communs et les différences entre jour et nuit. Bitgood (2009) le rappelle, ce sont Robinson et Melton qui ont introduit les concepts d'intérêt et d'attention dans les études sur les visiteurs. Il existe une différence entre ces deux concepts, l'intérêt est quelque chose de plus construit que l'attention et se base sur des mesures de temps d'arrêt devant une œuvre qui seraient à relier au pouvoir de rétention des œuvres. En revanche, l'attention peut-être captée aussi bien par les œuvres en elle-même que par la scénographie qui leur donne une position particulière ou les met en valeur, ce n'est donc pas véritablement un intérêt personnel pour l'œuvre qui est exprimé par l'arrêt des visiteurs mais sa mise en exposition qui retient l'attention. Il semble

alors difficile de faire la part des choses lors des observations. Les arrêts relevés seront donc avant tout l'expression des choix effectués par les visiteurs au cours de leur parcours.

De même, il existe quelques règles dans les observations comme celle de contiguïté qui veut que quand un certain dispositif capte l'attention celle-ci rejaillit sur les dispositifs immédiatement contigus. Il y a également la règle d'arbitraire qui veut qu'une unité dans le traitement muséographique peut induire des constructions d'ensembles thématiques imprévus ; mais aussi la règle de sur-contrastivité qui veut que la non-prédominance d'un support dans une zone banalise l'ensemble de la zone ou déporte l'intérêt quasi arbitrairement sur une partie subsidiaire ou anecdotique de la zone.

À ceci s'ajoutent des biais comportementaux observés chez les visiteurs qui sont sensibles aux systèmes prévus pour la circulation. Melton (1935) a montré l'importance des entrées et sorties dans la circulation des visiteurs qui ont tendance à suivre un chemin direct entre ces deux points. Les visiteurs ont tendance à ne longer qu'un mur et à sortir à la première occasion, du moins pour les expositions de tableaux. De la même façon, en l'absence de repères explicite, les visiteurs auront tendance à tourner à droite en entrant dans une salle.

Au sein des objets exposés, il existe également des différences, un objet imposant attirera plus l'attention des visiteurs et par conséquent, selon le principe que les objets contigus se disputent l'attention, les objets exposés juste à côté des grands objets recevront une partie de leur attention (Bitgood, Patterson et Benefield, 1988). De même, la création d'ilots d'exposition, comme c'est le cas dans la cour Marly, crée des poches de basse attention apparemment parce que les objets ne sont pas tous placés sur la ligne de vue du flux de visiteurs ou encore parce qu'il n'y a pas moyen d'embrasser tous les objets en un seul regard (Bitgood, 1991). Ainsi, suivant les mêmes règles comportementales, les objets placés en périphérie de l'espace d'exposition seront moins regardés que ceux situés au centre ou le long de l'espace de circulation principal.

Toutes ces informations doivent être prises en compte lors de l'analyse.

2.3.5 L'analyse experte

La première étape de toute enquête muséologique paraît être celle de l'analyse experte de l'exposition, c'est-à-dire ici de la cour Marly du musée du Louvre. Finalement, cela revient à analyser les différents registres sémiotiques de l'exposition et à repérer les éventuels changements qu'ils subissent avec le passage à la nuit.

La réalisation de cette étude de l'environnement des visiteurs est très importante pour étudier le changement de sens du discours d'exposition. Il faut absolument comprendre quel est ce discours, comment il se déploie dans l'espace et quels en sont les points clés.

En termes de méthode, cette analyse experte s'organise autour de l'espace de l'exposition puis de son contenu. La méthodologie se base sur les analyses expertes élaborées dans le laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse mais également sur la thèse de Gharsallah (2009). Le principe de base est de procéder à l'analyse de l'enveloppe architecturale en réalisant une première visite de l'exposition, visite ordinaire, pour vivre l'exposition, ressentir l'effet produit. Ensuite plusieurs visites « expertes » auront une approche plus systématique qui portera sur les types de composants; puis sur la mise en scène; ensuite sur les textes; et enfin sur la façon dont les visiteurs visitent. Il faut alors explorer chaque texte, chaque recoin, bref se transformer en visiteur modèle. Il s'agit ainsi de repérer les points forts et faibles du discours d'exposition par un relevé muséographique exhaustif qui, dans le cas de la thèse, servira surtout à repérer les points supportant le changement du discours d'exposition.

La première étape est donc de faire un relevé des lieux : il faut réaliser un plan de l'exposition qui détermine ses limites et ses entités constitutives pour révéler la spatialisation du discours d'exposition. La technique du relevé permet donc de construire une représentation précise des dispositifs expographiques et de l'espace. Elle suppose l'établissement d'un inventaire de tous les dispositifs de

l'exposition, dans un premier temps, puis des éléments constitutifs de chacun d'entre eux. Dans sa thèse, Gharsallah utilise trois outils de relevés, le plan, le texte et la photographie.

Le plan est primordial pour comprendre les articulations de l'espace et du discours d'exposition. Ce plan doit contenir tous les dispositifs et objets présents dans l'exposition.

Le texte se traduit par la retranscription des impressions données par l'exposition, son ambiance mais permet aussi le recueil des informations textuelles de l'exposition.

La photographie donne une représentation systématique de l'espace par sa description tridimensionnelle. L'emploi de cet outil nécessite l'articulation des vues afin de pouvoir reconstruire l'espace à partir des images. L'articulation peut se faire par le biais d'objets pivots définis par le photographe qui assurent la continuité visuelle entre les vues. L'effet de zoom permet alors de reconstituer l'emplacement d'un objet choisi et plus largement de l'espace d'exposition.

Ainsi, pour atteindre l'analyse sémiotique de l'exposition, il faut réaliser une analyse experte du lieu, qui s'axe sur la muséographie et ses registres sémiotiques. Il faut noter tous ses registres, leur modalité de présence et leur position dans l'espace.

D'abord l'ambiance générale de l'espace donnée par l'architecture (hauteur sous plafond, monumentalité, éclairage) qui est la première impression de la salle ; ensuite le repérage des œuvres, de leur type, de leur localisation ainsi que de leurs supports muséographique (socle, vitrine, etc.) ; après viennent les aides à la visite textuelles et visuelles (les panneaux d'orientation et plans, les panneaux explicatifs et contextuels, les fiches de salle, les cartels). Ces indications permettent d'obtenir un plan de la salle et des informations disponibles pour le visiteur qui composent le discours de l'exposition.

Cette étape de la recherche n'est à réaliser qu'une fois puisque rien dans ce langage formel de l'exposition ne change pendant les nocturnes excepté que les lumières électriques sont éteintes en journée et allumées en nocturne.

L'évaluation des éléments d'exposition peut être considérée comme faisant partie de l'ensemble plus vaste des études sur le visiteur [...]. L'évaluation des éléments d'exposition s'intéresse à ce sous-ensemble spécifique de comportement et d'attitudes qui concernent les interactions des visiteurs avec les expositions et les programmes des musées, et l'impact que de telles interactions ont sur ces visiteurs dans les domaines cognitifs et non cognitif ou affectif (c'est-à-dire les attitudes, les intérêts). » (Bitgood et Shettel, 1994, p. 9)

L'analyse experte s'effectue donc du plus large au plus précis, de l'implantation de la salle dans le musée au discours de l'exposition en passant par la disposition spatiale et la signalétique.

Le lieu d'enquête adéquat devait supporter un impact de la luminosité extérieure puisque, comme supposé, l'agent de changement d'atmosphère doit être le passage d'une lumière solaire neutre, douce et homogène à une lumière électrique dirigée et contrastante. Ce changement d'atmosphère influe lui-même sur l'expérience des visiteurs et notamment sur leur mode de pensée ou de perception, il deviendrait plus sensoriel, plus affectif. L'activité imaginative passerait dès lors d'une tentative pragmatique de la reconstitution contextuelle pour situer les œuvres, à la construction d'une image fantasmée du musée du Louvre où les visiteurs se vivent comme des privilégiés construisant un rapport fort au lieu dans un contexte qui sort de l'ordinaire et donc où tout devient possible, même de croiser Belphégor au détour d'un couloir. Tout ceci permis par le décalage qui existe entre visiter un lieu touristique en journée, et pouvoir venir à un moment inattendu qui se situe la nuit. Le fait de venir quand il fait nuit permet justement de se représenter la visite en tant que transgression d'un interdit ou d'une règle générale qui veut que les visites soient pour les heures de la journée. En plus de créer du décalage, le fait de venir la nuit déplace la visite d'une activité diurne à une activité nocturne, de la démarche de comprendre et d'analyser à celle de ressentir et de se détendre. Ainsi, la nuit non seulement joue sur l'imaginaire du lieu et de la visite de musée mais aussi sur la démarche de visite et l'état d'esprit.

2.3.6 Méthodes d'analyse

En ce qui concerne les entretiens, la méthode d'analyse par regroupements thématiques s'est avérée judicieuse et riche de significations. Il paraît cependant opportun d'approfondir les relations sémantiques entre les termes employés par les visiteurs de jour et de nuit. Le point focal de cette analyse des discours sera le mot nuit et tout son champ sémantique. Dans quel contexte apparaît-il et entouré de quels mots ? Cela devrait révéler les associations d'idées des visiteurs en ce qui concerne la nuit et le fait de visiter. Pour se faire, l'utilisation du logiciel libre Tropes, logiciel d'analyse sémantique, permet notamment de repérer la chronologie du texte et des mots-outils mais aussi de l'extraction terminologique. Tropes a été développé sous le nom d'APD (Analyse Proportionnelle du Discours) par le psychologue Ghiglione. Ses fonctions de traitement sémantique le distinguent des autres logiciels purement lexicométriques. Les dictionnaires de Tropes permettent en effet de lemmatiser, c'est-à-dire de regrouper les mots dans de grandes classes analogiques. Le traitement consiste dans un premier temps à découper le corpus en propositions. Le logiciel calcule ensuite automatiquement la fréquence des différents mots et extrait ceux ayant une fréquence élevée pour constituer des classes de « référents noyaux ». Ces référents noyaux (RN) correspondent aux « objets principaux qui peuplent l'univers mis en scène ; ils constituent « les termes autour desquels s'ordonnent les relations langagières » (Ghiglione et Blanchet, 1991, p. 48). Ils sont alors regroupés dans de grandes classes analogiques, selon quatre niveaux hiérarchiques : « mots utilisés », « bas niveau », « moyen niveau », et haut niveau », (Kawashima-Bertrand, 1999). Cela permet de repérer les relations significatives entre les mots qu'elles soient associatives ou d'oppositions.

L'analyse des observations, elle, requiert l'élaboration de points d'études sur le comportement des visiteurs. En général, les observations servent à établir des typologies de parcours de visiteurs et à mesurer l'attention de ces visiteurs envers le contenu de l'exposition mais aussi de la muséographie ou du groupe social

(Bitgood, 2011). Avec l'observation directe, il est donc possible de mesurer l'attention visuelle aux objets ou écrits (différence entre regarder et juste jeter un œil) ; l'arrêt et le temps de vision (pouvoir d'attraction et de rétention) ; le temps dans l'exposition ; les interactions entre visiteurs ou entre objet et visiteur ; les chemins de circulation dans l'exposition.

De plus, dans l'analyse de ces observations, il faut prendre en compte les principes généraux d'orientation et de circulation des visiteurs. Ainsi, Bitgood établit trois catégories d'éléments jouant sur cette circulation, ce sont les stimuli explicites ainsi que les facteurs implicites et explicites. Parmi les stimuli, il a été observé que les gens ont tendance à approcher les objets mouvants ou gros ; que les visiteurs ont tendance à tourner dans la direction de la sortie la plus proche ; que les arrangements spatiaux comme les ilots d'exposition créent des poches d'attention basse ; que les gens ont tendance à approcher les aires contenant d'autres gens sauf si c'est trop congestionné, une foule peut repousser ; que les gens ont tendance à approcher et sortir d'une pièce quand ils rencontrent une porte ouverte même s'ils n'ont pas vus tous les objets de l'exposition ; enfin que les objets en périphérie de l'exposition sont moins regardés que ceux au centre ou sur le chemin principal.

Pour ce qui concerne les facteurs implicites, les gens ont tendance à rester sur la même surface de sol (moquette etc.) et à préférer la sécurité du chemin principal. Les facteurs internes s'expliquent eux par l'observation de la tendance à continuer de marcher selon une ligne droite et, en l'absence d'indices, la tendance à tourner à droite. De plus, les objets montrés sur la route la plus courte entre l'entrée et la sortie reçoivent plus d'attention et, si les visiteurs cherchent des objets spécifiques, leur objectif peut surpasser tous les autres facteurs décrits ci-dessus.

Il existe également des facteurs architecturaux qui jouent sur l'attention portée aux objets, à savoir la visibilité, la proximité et la position de l'objet. En effet, plus l'objet est facilement observable plus le visiteur peut être proche de l'objet plus celui-ci retiendra l'attention.

Les derniers facteurs pouvant jouer viennent des visiteurs eux-mêmes, ainsi les caractéristiques démographiques comme l'âge, le genre, le statut socio-

économique peuvent influencer les réactions des visiteurs aux objets. Les intérêts particuliers des visiteurs vont déterminer le pouvoir d'attraction et de rétention des objets de l'exposition. La fatigue muséale ou la satiété d'objets va entraîner une baisse d'intérêt des visiteurs pour les objets, cela arrive lorsqu'ils voient des objets identiques pendant trop longtemps.

Il sera alors possible de définir des éventuelles différences dans les comportements et les points d'attention des visiteurs de jour et de nuit qui dessineront une carte des zones de changement. Ces zones pourront être comparées à l'analyse experte de l'exposition.

D'ailleurs cette analyse experte a également besoin d'une méthode d'analyse, Gharsallah, (2009), propose de découper l'espace repéré en blocs de significations manifestés par des entités spatiales. Il s'agit de déconstruire l'emboîtement des volumes et des contenus qui organise les entités spatiales de l'exposition. Tout comme pour le relevé, il s'agit d'aller du général au particulier. Elle sépare ainsi l'environnement qui est l'espace physique du bâtiment, de l'enveloppe, lieu articulant plusieurs espaces qui accueillent des objets et peut donc être spatiale aussi bien que sémantique ou visuelle. Viennent ensuite les séquences de l'exposition, qui sont incluses dans l'enveloppe, et résultent de la scénarisation de l'exposition. Une séquence est ainsi équivalente à un thème. L'échelle se réduit encore avec la division de la séquence en unités qui sont les sous-thèmes et des sous-unités qui sont un ensemble d'éléments regroupés sur un même support spatial (vitrine ou socle). Ensuite vient l'élément qui est la plus petite composante de la série et souvent une unité spatiale et sémantique isolée, autrement dit un objet isolé. Enfin, elle identifie le seuil qui est une entité symbolique, physique ou fictif il montre la transition d'une espace à un autre (porte, lumière, couleur etc.). Il symbolise donc l'entrée ou la sortie de l'exposition.

Il peut exister différentes relations entre ces « topos » qu'elle repère, les relations intra-topiques qui régissent le contenu de l'ensemble d'objets constituant un dispositif signifiant. Les relations inter-topiques organisent l'ensemble des dispositifs expographiques de l'exposition et concernent la relation d'un dispositif

avec son entourage pour produire des effets de sens. Les relations inter-topiques assurent le lien entre le contenu de plusieurs entités signifiantes, pour produire la cohérence générale de l'exposition. Ainsi, l'analyse des relations inter-topiques est liée à l'analyse de la mise en espace du scénario de l'exposition. Les relations extra-topiques qui permettent l'analyse du rapport de l'exposition à son environnement extérieur.

L'utilisation de cette grille d'analyse de l'exposition lui a permis de reconnaître trois types d'espace : empirique, conceptuel et référentiel.

Ainsi, l'analyse experte de l'exposition doit se concentrer sur trois niveaux, tout d'abord partir de ce que le visiteur peut percevoir dès qu'il entre dans l'exposition, les caractéristiques formelles de l'environnement dans lequel il se trouve. Ensuite, partir de la représentation qu'il peut avoir de l'organisation de l'exposition à l'issue de sa visite. Cela implique le découpage en unités d'exposition de la totalité de l'exposition et l'articulation de ces unités entre elles. Enfin, comprendre la logique de construction des composants en unités d'exposition. Aller du plus évident au plus construit pour chaque niveau, (Davallon, 2006).

Le premier niveau des caractéristiques formelles prend donc en charge l'analyse du type de muséologie employée, de l'ambiance (éclairage, son etc.), des formes (panneaux, éléments architectoniques), des topologies (logique de l'organisation de l'espace). Cette manière de signification n'est pas immédiatement percevable par les visiteurs mais a une fonction structurante.

Le second niveau va s'intéresser à la structure textuelle de l'exposition, comme le passage d'un objet à un autre. Il faut procéder à un repérage d'unités pour faire du sens par rapport à la totalité.

Le troisième niveau correspond à l'organisation des unités d'exposition qui part, en général, toujours du sensible pour aller à l'intelligible. Cette organisation fonctionne avec des éléments attracteurs, des renvois entre composants à l'intérieur de l'unité d'exposition, la participation de l'unité à la trame discursive.

Le choix du terrain de la cour Marly du Louvre permet d'étudier les variations d'ambiance et de contexte entre jour et nuit. Dans le but de cerner ce qui est à

l'œuvre dans l'expérience de visite et ce qui influence le changement, à la fois dans la muséographie et dans l'état d'esprit des visiteurs, une analyse experte de l'exposition alliée à des observations et des entretiens qualitatifs peut atteindre cette gestalt de l'exposition.

Maintenant que le terrain et la méthodologie sont définis, il convient d'appliquer les outils au terrain, autrement dit d'analyser la cour Marly.

2.4 La cour Marly au musée du Louvre

La cour Marly appartient à l'ensemble architectural du musée du Louvre, au cœur de Paris. Musée national, le musée du Louvre est le plus grand musée de Paris par sa surface (210 000 m² dont 60 600 consacrés aux expositions et 1 km de galerie) et l'un des plus importants du monde. Il est surtout un des plus anciens puisque son inauguration date de 1793. Musée universaliste, le Louvre couvre une chronologie et une aire géographique larges, depuis l'Antiquité jusqu'à 1848, de l'Europe occidentale jusqu'à l'Iran, via la Grèce, l'Égypte et le Proche-Orient. Il est constitué de huit départements: Antiquités orientales, Antiquités égyptiennes, Antiquités grecques, étrusques et romaines, Arts de l'Islam, Sculptures, Objets d'art, Peintures, Arts Graphiques. Les œuvres sont de nature variée : peintures, sculptures, dessins, céramiques, objets archéologiques et objets d'art entre autres. De plus, il est installé dans ce qui a été, pendant près de sept cents ans, l'une des principales résidences des rois et empereurs de France, le palais du Louvre. Il est donc également un bâtiment historique.

Le musée doit sa forme actuelle au projet « Grand Louvre » terminé en 1999, c'est alors que fut construite la pyramide de l'architecte sino-américain Ieoh Ming Pei. Depuis 2004, le musée du Louvre pratique deux nocturnes hebdomadaires, le mercredi et le vendredi de 18h à 22h. Avant cela, il organisait déjà des nocturnes

gratuites pour les jeunes plus ponctuelles en octobre (depuis 1992) et, encore bien avant, puisque les nocturnes existaient pendant les années 1930.

Après une étude des différents musées qui pourraient accueillir l'enquête, le choix s'est porté sur le musée du Louvre et sa cour Marly qui répond à toutes les contraintes.

Une présentation de cette cour débouche sur l'analyse de sa muséographie et de son espace. Elle s'axe sur les œuvres présentées, leur position et les textes qui y sont associés mais aussi sur les panneaux indicateurs qui permettent aux visiteurs de s'orienter dans le musée. Cette étude par photographies et sur plan permet de contextualiser les observations faites sur les visiteurs de jour et de nuit. Leur comparaison mettant à jour les points forts de la muséographie et leur éventuel changement entre jour et nuit.

Cette enquête s'est donc déroulée dans la cour Marly qui fait partie de la collection permanente du musée du Louvre à Paris, elle se situe dans l'aile Richelieu au rez-de-chaussée et contient les sculptures françaises des XVII^e – XVIII^e siècles, (Musée du Louvre, 1993). La cour abrite plus particulièrement la grande sculpture exécutée pour le parc du château de Marly. L'architecte de la pyramide du Louvre, Ieoh Ming Pei, a recouvert la cour d'une verrière en 1993, lors des travaux du Grand Louvre, ce qui donne un attrait particulier à la pièce et laisse pénétrer sans entraves la lumière naturelle.

En tant que terrain d'enquête, le musée du Louvre présente des avantages et des inconvénients. L'avantage principal de ce musée est qu'il s'agit d'un lieu, comme cela a été dit, porteur d'imaginaire à l'intérieur duquel la cour Marly elle-même est un lieu monumental qui a la particularité de posséder une toiture entièrement vitrée. Un autre avantage du Louvre est qu'il existe deux nocturnes par semaine, le mercredi et vendredi, toute l'année, ce qui déploie les possibilités de l'enquête. Ensuite, il est possible de réaliser l'enquête au sein de l'exposition permanente de jour et de nuit. D'un point de vue structurel, l'ouverture de la verrière sur le ciel permet d'être en contact avec le contexte lumineux de la visite, sa scénographie et son espace monumental, son système d'éclairage variant entre jour et nuit, lumière et obscurité. Du point de vue de la réalisation de l'enquête, la présence de

nombreux bancs permettent aux personnes interrogées de s'asseoir et donc de prendre leur temps, de faire une pause et, bien sûr, la forte fréquentation permet d'avoir une bonne rentabilité de l'enquête.

Les inconvénients quant à eux concernent principalement trois points, tout d'abord la position de la cour dans le musée, il s'agit d'une pièce permettant d'accéder à de nombreux points dans le musée et peut donc s'avérer un lieu de passage. Il y a donc un risque que les visiteurs ne s'attardent pas pour répondre aux questions ou qu'ils viennent de commencer leur visite, ce qui est difficile pour recueillir leurs impressions. Ensuite, cette salle ne contient que de la sculpture française de jardin datant des XVII^e – XVIII^e siècles, ce qui limite la portée de l'étude du rapport à l'œuvre à la seule sculpture blanche et classique, toutefois cela peut être compensé par leur mise en espace qui permet de tourner autour et leur donne ainsi un certain attrait. Enfin, de par ses dimensions, la salle risque d'être rapidement bruyante ce qui pourrait être un problème pour la prise de son des entretiens et le côté intimiste recherché avec l'interviewé. Il faut donc essayer de déjouer ces éventuels problèmes en réalisant l'enquête, une fois sur place l'enquête se déroule généralement bien.

L'enquête a été réalisée de décembre 2011 à février 2012, de jour et pendant les nocturnes. L'intérêt majeur de ce changement de temps et de lieu est de permettre d'interroger véritablement l'impact de la nuit sur la visite de l'exposition permanente du musée. Cette fois, à l'inverse de l'étude préparatoire au Centre Pompidou, il s'agit d'une nuit longue, noire et froide.

2.4.1 L'organisation spatiale

La cour Marly se trouve au rez-de-chaussée de l'aile Richelieu du palais du Louvre, il s'agissait à l'origine d'une cour extérieure du palais qui fut recouverte d'une verrière et transformée en espace d'exposition lors des travaux du Grand Louvre orchestrés par l'architecte Ieoh Ming Pei à la fin des années 80.

Il s'agit donc d'une architecture de façade extérieure qui recouvre les murs tandis que le reste est occupé par un sol de pierre neutre et des murets de la même matière. Le tout donne une impression minérale à l'ensemble.

Elle dessert les salles de sculpture française du Moyen-Âge aux Temps modernes. Il s'agit donc d'une pièce avec de nombreuses ouvertures sur d'autres salles, bref d'une salle de passage.

Du point de vue de la cohérence avec le département des sculptures françaises, il faut noter que la cour génère une rupture dans l'organisation chronologique des salles. En effet, de par leur taille les sculptures du parc de Marly ne pouvaient être exposées nulle part ailleurs mais, en étant positionné ainsi, elles s'insèrent entre la première salle du Moyen-Âge et les sculptures de l'époque Louis XIV qui ne viennent qu'après les sculptures du parc alors qu'elles devraient arriver juste avant. Cela crée donc une rupture dans le fil conducteur chronologique choisi pour les salles.

Du point de vue de la muséologie, l'exposition de la cour Marly appartient à la muséologie d'objets, qui présente des œuvres d'art en priorité sur un discours. La scénographie progresse sur trois niveaux, chacun accessible par des rangées d'escaliers de pierre composant ainsi trois terrasses sur lesquelles est disposée la grande sculpture exécutée pour le parc du château de Marly. La majeure partie des œuvres a été commandée par Louis XIV à la fin de son règne. Toutefois, malgré le fait que toutes les sculptures soient de taille conséquente, l'architecture apparaît dominée par les Chevaux de Marly, réalisés sous Louis XV.

Il faut donc noter que parmi ces sculptures, il en est qui semblent plus importantes pour les concepteurs-réalisateurs puisque ce sont les seules à apparaître dans les guides de visite généralistes du Louvre. Il s'agit de *La compagne de Diane* de Frémin, 1717, et du *Cheval retenu par un palefrenier dit cheval Marly*, 1739-45, par Guillaume Coustou 1^{er}.

Ce qu'il est possible d'ajouter sur les sculptures regroupées dans ce lieu c'est qu'elles sont de grande taille et surtout qu'il s'agit de rondes bosses. Cette caractéristique semble avoir guidée l'organisation de la salle de telle sorte que les

visiteurs puissent faire le tour des sculptures et s'en approcher. Les mises à distances sont donc peu nombreuses, en dehors des socles, et elles restent très discrètes ce qui donne l'impression de pouvoir toucher les sculptures. D'ailleurs des petits panneaux « ne pas toucher » sont présents dans la cour pour rappeler cette interdiction. Ils comportent la mention « Ne pas toucher les œuvres » suivi d'une explication et d'une justification de protection du patrimoine commun. Ainsi, les visiteurs ne sont séparés des œuvres que par de fins délimiteurs qui reprennent le principe du potelé, en plus léger (voir annexe J). Les visiteurs ne ressentent ainsi pas de séparation physique brusque entre leur espace et celui des œuvres, à l'inverse de l'effet vitrine.

Du point de vue du confort de visite, il faut noter qu'il existe onze emplacements permettant aux visiteurs de se reposer dans cette salle, à toutes les terrasses. Il s'agit soit de banquettes soit de sièges, de pierre et de bois.

De plus, plusieurs arbres ont été intégrés dans la salle apportant une touche de jardin rappelant l'environnement du parc de Marly.

Ensuite, en ce qui concerne l'éclairage de la salle, il est principalement réalisé par la verrière qui recouvre le plafond. Lorsque la luminosité décline, des éclairages artificiels sont allumés. Au niveau mural, ce sont des lanternes de jardin ; au niveau du plafond ce sont des spots. Ils apportent un éclairage doux, pas trop puissant certainement conçu à l'origine comme un complément à la lumière naturel mais la remplaçant totalement pendant les nocturnes.

L'ambiance lumineuse de jour est principalement tributaire de l'éclairage zénithal solaire apporté par la verrière qui donne un aspect lumineux ainsi qu'une sensation de promenade à l'extérieur qui est attirante. D'ailleurs, l'enveloppe architecturale de la cour, autrement dit les façades extérieures du palais du Louvre, participent de cet effet de sortie du musée pour entrer dans une cour extérieure puisque c'est tout à fait ce qu'était la cour Marly à l'origine. Cette enveloppe est donc signifiante et participe de la reconstitution d'une ambiance de parc pour les œuvres présentées, autant que la lumière du soleil.

Il semble donc que la mise en exposition de la cour Marly repose à la fois sur une logique de mise en espace, puisque par sa scénographie en niveaux elle appelle une activité d'exploration de la part des visiteurs, et sur un traitement esthétique de l'espace, traditionnel dans les musées de Beaux-arts.

Dans ce cas, la communication passe par une appréhension sensible des qualités formelles et esthétiques du dispositif expographique et de l'espace, qui sont fortement associées à la dimension cognitive de l'objet exposé. [...] elles sont conçues dans l'intention d'avoir un effet sur l'émotion du visiteur. (Gharsallah, 2009, p.212)

De fait, l'organisation spatiale repose effectivement sur une mise en scène qui a pour but de recontextualiser les objets dans le parc du château de Marly. Elle en reprend les grandes lignes d'agencement par regroupement des œuvres.

2.4.2 Les textes

En s'intéressant plus particulièrement aux écrits présents, il apparaît que la cour Marly usent de différents types de textes qui servent à la fois à signaler, pour l'orientation des visiteurs ; à communiquer, pour informer les visiteurs ; et à étiqueter, pour apporter un rapport de médiation entre le visiteur et l'objet.

Il s'agit de la signalétique, des panneaux explicatifs et des cartels ou étiquettes.

La signalétique du musée indique au visiteur où il se trouve et lui permet de voir où il va. Cette signalétique passe par le nom de la salle, des plans ainsi que des panneaux indicateurs de direction. Elle joue donc à la fois un rôle spatial et conceptuel puisqu'elle permet aux visiteurs de construire mentalement un schéma global et hiérarchisé de l'offre proposé par le musée. Le visiteur peut ainsi construire son propre parcours de visite (Jacobi et Lacroix in Eidelman, J. et Van Praët, M., 2000, p. 123-143).

De plus, la signalétique de la cour obéit à la charte graphique du musée du Louvre et à ses codes couleurs qui font référence au plan du musée. Il y a un réel souci d'intégration de la cour dans le parcours de visite et aussi d'orientation des

visiteurs. Les panneaux indicateurs repérés sont de forme carrée avec un fond gris et ont plusieurs types d'informations. Ils reprennent le code couleur du plan du Louvre (marron), indiquent dans quel département du Louvre (sculptures françaises) la salle se situe, comportent une flèche de direction ainsi que le nom de la salle (cour Marly) et parfois un sens de visite et la période des œuvres exposées. Ces panneaux indicateurs se déclinent aussi en panneau indiquant la sortie (voir annexe K).

Le deuxième type de textes est présenté sur le support de panneaux muraux. Ces panneaux constituent un fragment du discours de l'exposition, et sont de deux types. Le premier concerne la salle en elle-même et l'explique, il diffère tant par son subjectile que par son stimulus, des autres types de panneaux. Ce panneau contient de l'information générale sur la salle en trois langues, anglais, français et espagnol, les autres panneaux de l'exposition sont uniquement en français. Son fond est blanc contrairement au gris des autres panneaux et il appartient à la collection du Louvre. Il contient le code couleur du plan du musée, le nom des mécènes de la rénovation et le numéro de l'audioguide.

Du point de vue du contenu, il présente deux types d'informations historiques et contextuelles. Le texte commence par l'explication de la cour Marly et de ses fonctions au fil de son histoire en partant à rebours, de la couverture de la verrière en 1993 jusqu'à sa construction sous Napoléon III. Ce texte se poursuit par une présentation des œuvres exposées qui sont des sculptures de marbre et de bronze venant du parc de Marly, créé par Louis XIV comme lieu de loisir intime. Ce sont des informations concernant l'histoire des œuvres, leur origine, les raisons et les moyens de leur création. Elles sont rattachées à la sculpture française et au pavillon Denon pour les antiques. Enfin, le regard du visiteur est attiré sur les quatre groupes équestres qui sont un support pour parler d'histoire des collections des œuvres (d'abord présentes aux Tuileries puis éparpillées en extérieur avant d'être regroupées par le Louvre dans un but de restauration et de protection).

Ce panneau d'histoire et de recontextualisation de la cour et de son objectif actuel est unique dans toute la cour et se trouve assez mal placé, dans un coin de l'entrée.

Les autres panneaux sont plus en liaison avec les œuvres exposées selon les séquences de l'exposition. Ce sont des panneaux explicatifs, certains sont monocodiques (seulement du texte) d'autres scriptovisuels (texte et images), (Jacobi, 1989). Ils contiennent tous plusieurs informations, d'abord d'orientation avec le code couleur du plan, l'étage (RDC), le département (sculptures françaises), et le nom de la salle. Les autres informations indiquent la collection à laquelle appartient le panneau dans la terminologie des supports de médiation du Louvre (comme la collection « Histoire du Palais » par exemple), l'espace de gauche sous le titre (en plus grosse police) est dévolu au document visuel et à sa légende, l'espace de droite sous le titre est réservé au texte qui contient souvent une explication des œuvres exposées, de leur époque et de leur origine.

Il existe également dans la cour Marly un niveau intermédiaire d'informations avec la présence de fiches de salle, il s'agit du « feuillet 5. 21 » « La sculpture du parc de Marly (I) » ; et du feuillet « 5. 38 » « La sculpture du parc de Marly (II) » toujours en 6 langues (japonais/anglais/allemand/espagnol/italien/français). La première est une explication du style et de l'iconographie des sculptures du parc, la deuxième traite plus du parc en lui-même et des mouvements des œuvres. Elle présente un plan du parc puis de la salle permettant de remarquer la réorganisation des groupes de sculptures déplacés.

Enfin, le dernier type de texte est celui des cartels, ou étiquettes :

L'étiquette peut être définie comme un petit texte inscrit sur un support de faibles dimensions, généralement rectangulaire, placé à proximité d'un spécimen, un objet ou tout autre expôt. Ce texte a pour fonction de désigner, décrire ou commenter l'item auquel il se rattache. (...) Le texte de l'étiquette a d'abord une fonction d'identification : elle nomme, elle désigne. (Jacobi et Desjardins, 1992, p. 15).

Tout comme pour les panneaux, les cartels peuvent être monocodiques ou scriptovisuels, ils peuvent également être courts ou allongés.

Un cartel modèle comporte dans un premier paragraphe le nom de l'artiste et ses dates de vie et de mort, le titre de l'œuvre, le matériau. Vient ensuite l'explication, s'il y en a une, dans un deuxième paragraphe. Enfin, le dernier paragraphe au bas

du cartel permet de donner des informations telles que le mécène, le numéro d'inventaire, la date d'entrée au Louvre ou la collection à laquelle l'œuvre appartient.

Les informations identitaires sont donc les premières, suivies par celles informatives et enfin « technologiques ». Ceci correspond à la norme appliquée dans les musées d'art ou dans certains cas sont présentés uniquement le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de création de l'œuvre. Dans d'autres cas d'autres informations sont citées en plus comme le médium utilisé, la description de la vie et de l'époque de l'artiste et des influences sociales ou personnelles qu'il a pu subir, l'explication et le positionnement d'une œuvre dans la carrière de l'artiste, une interprétation de son œuvre par l'artiste, etc. (Kawashima-Bertrand, 1999).

Tous ces textes sont écrits de manière scientifique, il s'agit d'une information donnée par des spécialistes aux visiteurs. Le visiteur n'est que rarement interpellé ou impliqué dans les textes qui sont relativement soutenus et plutôt au passé. Ce sont des appels à certaines œuvres qui effectuent des renvois entre l'exposition et les textes qui peuvent intégrer le visiteur dans la construction de l'énonciation.

2.4.3 Séquences spatiales et conceptuelles de la cour Marly

Du point de vue spatial maintenant, il existe sept séquences au sein de la cour Marly. Elles se définissent à la fois spatialement et par leur contenu grâce à leurs titres. L'hypothèse du « Visiteur modèle » va être suivie ici pour décrire chacune de ces séquences depuis l'entrée dans la cour jusqu'à sa sortie.

Les séquences et unités sont indiquées sur le plan de la salle situé sur la fiche de salle mais les titres de ces séquences donnés par le plan ne se retrouvent nulle part dans l'exposition. La division de la cour n'est donc pas marquée et ne semble pas essentielle à la compréhension du propos de l'exposition qui est la reconstitution du parc de sculpture des jardins de Marly.

L'accès entre les séquences nécessitent de monter un escalier, il y a donc une forte division de l'espace. D'ailleurs, la construction de l'espace et l'implantation des œuvres est très géométrique, issue de la tradition du jardin à la française qu'elle tente de représenter. Ces séquences et leurs unités sont figurées sur le plan de la cour en annexe (voir annexe L)

La première séquence s'organise autour du groupe du bassin des Nappes et correspond à l'entrée dans les salles, au rez-de-chaussée. Elle comporte 6 panneaux de signalétique situés dans les arcades de l'entrée (voir annexe M). Il s'agit donc d'un point clé d'orientation pour le musée. C'est d'ailleurs à chaque extrémité du mur des arcades d'entrée que se trouvent les panneaux contenant de l'information générale sur la salle, en trois langues.

Cette séquence se divise en trois unités, la première regroupe les sculptures d'agréments que sont les cinq vases ornés, présentés sur socle avec chacun un cartel allongés sur le mur dont les explications relient l'œuvre au parc Marly et donc à l'exposition de la cour.

La deuxième unité regroupe des statues de personnages mythologiques sur socles qui étaient présentes dans les bosquets des jardins de Marly. Elles sont accompagnées de cartels allongés, sur socle ou mur, excepté pour la *Compagne de Diane* qui en a un court, présentant l'histoire de l'œuvre, l'histoire de la commande et l'iconographie.

La troisième unité est la principale, celle qui donne le nom à la séquence, elle est composée des deux groupes sculptés de Fleuves et de Rivières. Chaque groupe a un cartel posé sur son socle qui indique l'histoire de l'œuvre et de sa commande ainsi que celle du sculpteur. Les textes expliquent que ces sculptures ont été créées pour le parc de Marly et plus précisément le bassin des Nappes.

Dans cette séquence se trouvent deux arbres et deux bancs.

La deuxième séquence de la cour est celle de la Terrasse intermédiaire et se compose de deux unités nommées la *Terrasse intermédiaire Sud : La cascade champêtre* et la *Terrasse intermédiaire Nord : Diane et ses compagnes*. La

première unité présente trois éléments qui sont trois statues issues de la cascade champêtre. Elle présente un panneau explicatif scriptovisuel remplaçant les sculptures dans la cascade cette fois dénommé « rustique ». Un flottement des termes est à remarquer entre documents de médiations, fiches de salle et panneaux qui n'emploient pas les mêmes termes pour dénommer la cascade.

Cette unité comprend également deux panneaux signalétiques menant à la sortie et à l'espace d'exposition temporaire qui jouxte la cour. Deux incitations à quitter l'espace d'exposition.

Le premier meuble de fiches de salle est positionné à la sortie de l'unité et contient la première fiche sur les sculptures de Marly. Il y a également un arbre dans l'unité à côté de l'élément indépendant.

La deuxième unité est celle de la Terrasse intermédiaire Nord, et s'organise autour de la fontaine de la Nymphé. Les éléments composant cette unité sont des sculptures issues de la fontaine et pour bien appuyer sur ce fait, les cartels des statues sont allongés et scriptovisuels, ils présentent la reproduction d'un dessin de la fontaine dans le parc de Marly. Ceci est encore renforcé par le panneau explicatif monocodique *Diane et ses compagnes* décrivant l'histoire de la commande de ces statues pour le parc de sculptures.

Le deuxième meuble de fiches de salle se trouve à l'entrée de cette unité.

Dans un souci de symétrie, très prégnant dans la disposition spatiale de la cour, chacune des unités est complétée par un élément indépendant de même type. Il s'agit de deux groupes sculptés imposants sur socle à chaque entrée d'unité. Ces groupes ont chacun un cartel allongé expliquant le thème mythologique du groupe, toutefois il n'y a pas de lien effectué avec les autres sculptures de l'unité. Tout comme dans la séquence un, c'est plutôt une juxtaposition de motifs similaires qui semble prédominer. Les unités dans chaque séquence sont ainsi fortement indépendantes les unes des autres du point de vue des liens conceptuels, ce qui est encore renforcé par les séparations physiques spatiales de ces séquences et unités.

Il existe dans la partie centrale de la terrasse intermédiaire une unité composée de deux statues, l'une d'une nymphe, l'autre d'Amphitrite. Bien que cette unité se

située sur la terrasse intermédiaire, d'un point de vue spatial, elle appartient en fait du point de vue conceptuel à la séquence de la terrasse supérieure Nord. En effet, il se trouve que ces statues appartenaient au Bassin des Carpes tout comme l'unité présentée sur la terrasse supérieure Nord. Chacune des statues a un cartel allongé scriptovisuel avec une reproduction d'un dessin présentant leur fontaine. Elles représentent un lien visuel tout autant que spatial et ont la même fonction de sculpture de fontaine que les sculptures présentées sur la terrasse centrale.

Justement, la troisième séquence de la cour Marly est la terrasse centrale dont l'unité représente les groupes en marbre de la rivière, exécutés par Coysevox de 1703 à 1710. Tout comme pour la première séquence, cette unité est entourée d'une unité d'agrément composée de sculptures de vases et de cassolettes qui longent les murs de la terrasse à intervalles réguliers avec des bancs.

L'unité de la rivière est composée de quatre statues, deux de Fleuves, une de *Neptune* et une d'*Amphitrite*. Ces dernières ont sur leur socle un petit panneau indiquant l'interdiction de toucher les œuvres.

Chaque statue possède un cartel allongé indiquant son emplacement d'origine dans l'ensemble de la rivière au sein du parc de Marly.

La terrasse centrale est riche en panneaux de signalétique mais aussi d'explication. Le panneau de signalétique est situé sur le mur de l'escalier menant à la terrasse supérieure et place la cour au sein du département de sculptures françaises en indiquant les salles suivantes. Salles qui entourent la terrasse supérieure de la cour dans une enveloppe architecturale pervasive faite de grandes ouvertures qui permettent de voir les sculptures des autres salles depuis la terrasse supérieure mais aussi plus loin les fenêtres du musée.

Les panneaux explicatifs touchent à deux thèmes, le premier panneau est celui de « La rivière du parc Marly » qui présente une description de la cascade du parc Marly et une histoire de ses sculptures mais aussi deux dessins, un de la rivière et un zoom sur sa partie haute. Le deuxième panneau n'est pas en relation avec l'unité ni avec la séquence puisqu'il traite des chevaux de Marly, visibles en contre-plongée depuis la terrasse centrale mais appartenant spatialement à la

terrasse supérieure. Il présente l'histoire des chevaux de Marly, de leur commande à leurs mouvements jusqu'au Louvre, ainsi que deux documents visuels, un dessin des chevaux dans un parc et une photographie de ces chevaux sur les Champs-Élysées.

Ce panneau fait donc un lien entre les deux espaces, il est d'ailleurs présent également sur chaque socle des deux chevaux de Marly, il est donc présent en tout trois fois dans la cour Marly. Cela confirme l'importance de ces sculptures pour l'exposition, en plus de leur spatialisation et de leur mise en scène.

L'accès à la séquence suivante se fait par escaliers pour atteindre la terrasse supérieure. Tout comme la terrasse intermédiaire, elle est divisée en trois, en forme de « U ». Elle se compose de quatre unités et de quatre éléments isolés.

La première unité est celle de la terrasse supérieure sud, il s'agit de copies en marbre d'après l'antique qui permettent de montrer le goût pour les statues antiques dans les parcs royaux. Cette unité était présentée dans les bosquets de Marly et est composée de trois éléments qui sont trois statues, le *Faune au chevreau*, la *Vénus callipyge* et *Les lutteurs*, chacun des cartels allongés est le support d'un texte expliquant l'origine du modèle et l'histoire de l'œuvre.

Cette unité entoure une sortie de la salle pour celles du Moyen-âge qui supporte deux panneaux signalétiques, l'un montrant le sens de la visite, l'autre indiquant qu'il s'agit des salles du Moyen-âge.

Au bout de cette unité, tout comme pour celle de la terrasse intermédiaire sud, se trouve un élément isolé qui est une statue en bronze, *L'Aurore*, issue des bosquets de Versailles et placée dans les jardins hauts du parc de Marly avec d'autres bronzes. Le fait qu'elle soit en bronze participe à sa séparation visuelle des autres œuvres présentées, toutes en marbre.

Le long du mur de cette terrasse supérieure sud se trouvent des arbres et des bancs.

La deuxième unité est celle de la terrasse supérieure centrale qui comporte six statues du bas de la rivière. Ces six statues composent deux groupes de marbres, il y a donc deux sous-unités dans l'unité. Il est à noter également que du point de

vue conceptuel, cette unité est liée à celle de la terrasse centrale car elles illustrent toutes deux la rivière de Marly. Cette liaison n'est pas facile à faire sans avoir lu la fiche de salle qui exprime les différents titres des parties de l'exposition car il n'y a aucun panneau explicatif dans cette partie. Toutefois, les informations des cartels permettent le rapprochement. En revanche, la séparation en deux groupes de marbres est rendue spatialement par un espace entre chaque groupe. De plus, les cartels allongés des œuvres présentent le thème du groupe, son emplacement dans le parc, le fer à cheval de la rivière de Marly et l'histoire de l'œuvre.

La première sous-unité est le groupe consacré à la forêt avec trois statues, celle d'*Hamadryade*, du *Berger flûteur* et de *Flore*. La deuxième est consacrée à la chasse avec les statues de la *Nymphe à la colombe*, du *Chasseur au repos* et de la *Nymphe au carquois*.

Cette terrasse supérieure centrale est agrémentée d'arbres et de banc tout le long de son mur. Cette unité possède deux entrées, ou sorties, pour les autres salles des sculptures françaises, une à chaque bout.

La troisième unité est celle de la terrasse supérieure nord qui présente les sculptures du bassin des Carpes, auquel appartenaient les sculptures de la terrasse intermédiaire centrale. Elle se compose de deux groupes de deux statues appelés les coureurs de Marly qui sont un groupe d'*Apollon et Daphné* et un groupe d'*Hippomène et Atalante*. Les deux groupes possèdent des cartels allongés agrémentés de dessin qui expliquent l'iconographie du groupe, son emplacement dans le parc et l'histoire de l'œuvre. Le groupe *Apollon poursuivant Daphné* supporte en plus sur son socle un petit panneau d'interdiction de toucher.

L'unité du bassin des Carpes est entourée à chaque bout par des éléments isolés, une statue de *Didon* provenant du bosquet d'Agrippine ainsi que les *Enfants à la chèvre*, également présente dans un bosquet. La statue de *Didon* possède un cartel allongé qui supporte l'explication de son emplacement dans le parc de Marly mais aussi de son iconographie, ce texte est complété par un dessin d'une vue du bosquet d'Agrippine. La statue des enfants possède elle aussi un cartel allongé présentant l'artiste et l'histoire de l'œuvre mais aussi une explication iconographique de son piédestal sculpté.

Ces deux éléments pourraient former une unité conceptuelle avec la statue de *L'Aurore* qui se trouve sur la partie sud de la terrasse supérieure puisqu'elles proviennent toutes de bosquets du parc.

À l'autre bout de l'unité du bassin des Carpes se trouve une sculpture architecturale qui présente une *Arcade ionique du palais des Tuileries*, très imposante, elle rompt le parcours au sein des sculptures du parc de Marly puisqu'elle provient des Tuileries. Il est possible qu'elle soit présentée dans la cour à cause de sa taille imposante qui rendait impossible sa présentation dans une autre salle du département. En tout cas, elle est encadrée par deux panneaux explicatifs de chaque côté, les deux mêmes, qui présentent l'histoire du palais des Tuileries et l'histoire de l'œuvre mais aussi une explication de son style et des ordres architecturaux. Il y a deux dessins sur ces panneaux qui présentent le palais des Tuileries et l'emplacement des arcades ainsi qu'un gros plan sur les bagues ornées des colonnes. Le cartel de l'arcade est court et indique principalement le titre de l'œuvre et l'artiste. Cette présence appuyée de panneaux explicatifs indique la volonté de séparer l'objet des sculptures du parc. L'arc est d'ailleurs collé au mur et se fond bien dans l'architecture des façades de la cour Marly, il pourrait presque faire partie de l'enveloppe s'il n'y avait les panneaux et le cartel qui le désignait comme un objet exposé.

Cette partie de la terrasse supérieure a également une entrée, ou sortie, vers les autres salles du département, et ses panneaux de signalétique, ainsi qu'un meuble supportant un grand plan du musée. Il y a également des arbres et un banc.

La dernière unité de la terrasse supérieure est celle formée par les quatre groupes sculptés surélevés présentant des sculptures équestres. Il y a deux sous-unités dans cette unité, puisque les groupes fonctionnent par paires, indiquées par la présence de panneaux explicatifs. Cette unité présente les sculptures équestres de l'Abreuvoir du parc de Marly.

La première sous-unité est celle des *Chevaux retenus par un palefrenier*, dit *Chevaux de Marly*. Ils ont le même panneau explicatif que celui présent dans la terrasse centrale et un cartel court présentant l'artiste et le titre de l'œuvre. Ces

chevaux se répondent spatialement, ils sont chacun à un bout de l'escalier de la terrasse centrale, le dominant de toute leur hauteur.

La deuxième sous-unité est celle des groupes équestres de l'ensemble dit *La Renommée du roi*. Chaque groupe sculpté possède le même panneau explicatif précisant le cadre et l'objectif de la commande royale, l'emplacement dans le parc, l'iconographie et l'histoire de l'œuvre. Ces panneaux supportent deux dessins, un de l'Abreuvoir du parc de Marly et un du groupe de la Renommée placé dans les Tuileries. Il y a également un numéro d'audioguide qui indique l'importance de ces œuvres dans le parcours. À côté de ces panneaux, les cartels sont courts et présentent le titre des œuvres et le nom de l'artiste.

Cette sous-unité se développe en deux éléments, le premier est *La Renommée montée sur Pégase* et le deuxième est *Mercure monté sur Pégase*.

Spatialement, ils se répondent et dominent tous deux la terrasse centrale.

De cette analyse experte de la cour Marly, il ressort une impression d'ensemble, de parc de sculptures d'agréments et de loisir. À l'image de ce qui était voulu aux jardins de Marly.

Toutefois, il y a finalement peu d'informations en dehors de l'appui sur la reconstitution et l'assertion que chaque sculpture était à Marly et que les groupes sont restés ensemble. Les textes et supports visuels insistent avant tout sur la reconstitution du parc de Marly alors qu'ils ne semblent pouvoir donner une vision d'ensemble cohérente qu'à l'aide du support de la fiche de salle présentant le plan général du parc. Sans cette fiche, les cartels scriptovisuels n'arrivent qu'à donner une vision de l'entourage immédiat d'une sculpture dans le parc de Marly, comme son emplacement dans son bosquet par exemple.

L'intérêt de cette cour semble donc avant tout la présentation de pièces volumineuses et l'objectif de « re-crédation » de leur environnement originel, à l'aide d'arbres, de supports de médiation, de regroupements spatiaux et surtout de mise en scène.

Ainsi, la cour donne un effet d'ensemble marqué par des points forts d'attraction du regard qui sont à l'entrée les groupes du bassin des Nappes et dans toute la

salle les groupes sculptés équestres qui sont les véritables marqueurs de la salle, les points d'orgue de la scénographie.

L'impression dominante donnée par la cour est celle d'un parc de sculpture, voire d'un atrium. Aussi bien l'ambiance lumineuse donnée par l'éclairage zénithal naturel, couplée à la disposition spatiale des sculptures, que la création d'une terrasse centrale carrée à terrasses, ainsi que la présence des arbres participent de cette impression

L'éclairage naturel correspond donc à la nature des objets exposés et à la volonté de reconstituer le jardin.

2.4.4 Les changements muséographiques entre jour et nuit

Le seul point changeant entre jour et nuit révélé par l'analyse experte est la lumière dans la salle. Ainsi, de jour, la lumière solaire inonde la salle à la fois par la verrière du toit et par les ouvertures sur les fenêtres des autres salles du département des sculptures françaises.

La seule analyse à faire sur la cour de nuit est donc celle de la lumière artificielle, sur quelles œuvres est-elle projetée ? Est-ce que cela confirme les points attracteurs du jour ? Où sont les lampes ?

La lumière artificielle est projetée dans la cour depuis le toit, par des spots, et depuis les grandes portes de la terrasse supérieure, au sud et au nord, qui supportent quatre suspensions qui représentent des lanternes, telles qu'il est possible d'en trouver dans un jardin. Il semble donc que l'aspect jardin soit avant tout donné sur la terrasse supérieure où se situe la plus grande concentration d'arbres et de bancs mais aussi d'œuvres. L'éclairage de la cour de nuit est axé principalement sur la terrasse centrale et les quatre groupes équestres, les autres sculptures bénéficient de la lumière diffuse du reste de la salle, certaines sont mêmes relativement laissées dans l'ombre.

La lumière projetée du toit crée des jeux d'ombres sur les œuvres mais aussi sur les murs, ainsi, les ombres du feuillage des arbres sont particulièrement présentes et évocatrices d'un espace d'extérieur, d'une promenade vespérale.

La mise en lumière alliée à la scénographie des groupes équestres les rend encore plus impressionnants et dominants.

L'ouverture sur le ciel et l'environnement extérieur par la verrière et les fenêtres permet également d'apprécier la présence de la nuit à la fois par l'éclairage extérieur des monuments qui scintille et attire le regard vers les fenêtres mais surtout par le noir de la verrière qui reforme comme un toit et redonne comme une sorte de plafond à la cour Marly.

Le changement d'ambiance lumineuse entraîne un changement de ressenti de l'ambiance de la pièce, l'effet d'ensemble est un peu gommé au profit de plus de reliefs sur certaines œuvres. De la même manière, certaines œuvres plus dans l'ombre comme les œuvres du rez-de-chaussée, déjà positionnées dans des coins, semblent moins visibles et donc encore moins attractives que pendant la journée.

Finalement, l'éclairage de la cour la nuit rend peut-être sa vision plus contrastée, plus rythmée que le jour.

L'analyse experte de la cour Marly permet donc de voir qu'elle s'organise principalement autour de l'effet de jardin, de parc de sculpture. L'emplacement des sculptures, le scénario de l'exposition, visent tous deux à donner à voir aux visiteurs une recreation du parc de Marly. La muséographie de la cour, voire la scénographie dans ce cas, semble s'organiser autour de quelques grandes pièces qui ponctuent l'espace, principalement les quatre groupes équestres qui dominent la salle. Il semble donc que tout soit fait pour impressionner les visiteurs à leur entrée dans la salle, toutefois, sa position au cœur d'un réseau d'entrées et de sorties, de par sa fonction originelle de cour, lui garde justement ce côté zone de passage.

Enfin, l'éclairage de la cour qui change radicalement entre jour et nuit est utilisé pour accentuer un côté scénographique, plutôt dramatique, de la mise en espace.

Il restera à voir, dans le prochain chapitre, si ces intentions muséographiques sont perçues comme telles par les visiteurs.

2.5 Conclusion

Le deuxième chapitre a permis de mettre au point une méthodologie prenant en compte les particularités de la période nocturne, axée sur le sensible. L'étude des pratiques culturelles de la nuit révèle que les ouvertures nocturnes jouent sur l'imagerie de la nuit, sa fantasmagorie, en promettant une expérience différente, vivante et mystérieuse. D'ailleurs, ce sont les événements les plus ponctuels qui utilisent le plus ces représentations, faisant appel à un imaginaire collectif. Ainsi, les ouvertures estivales nocturnes des châteaux promettent un voyage dans le temps pour retrouver une image d'Épinal faisant appel aux nombreux films et romans historiques qui construisent une image romantique des lieux. Participant de cette volonté, les affiches de la *Nuit européenne des musées* promettent de révéler un mystère en permettant l'entrée à un lieu d'ordinaire fermé au public pendant la nuit. Elles font en ceci particulièrement référence au fantasme du musée la nuit repris et décliné par plusieurs œuvres de fiction où le transgresseur, pénétrant dans le lieu fermé, est témoin de scènes incroyables. Il existe donc des représentations de la visite de nuit au musée circulant dans l'imaginaire collectif qui sont inspirées de la fantasmagorie de la nuit. Le lieu est donc perçu différemment et doit donner une expérience de visite différente, c'est ce qui est promis.

Les résultats de l'enquête sur la *Nuit européenne des musées* montrent que les visiteurs ne s'attendent pas tant à être surpris qu'à se détendre. Une visite de nuit au musée demeure dans les grandes lignes une visite de musée, les visiteurs veulent apprendre de nouvelles choses, découvrir des lieux. Ces visiteurs présentent d'ailleurs les grandes caractéristiques sociologiques des visiteurs de musée, ils sont diplômés et appartiennent à des classes « supérieures ». Les commentaires laissés par les visiteurs montrent que le fait de pouvoir visiter la nuit non seulement rend le musée plus accessible, notamment par l'horaire, mais apporte également un côté festif à la visite qui devient un rendez-vous pour passer

un bon moment entre amis dans un lieu réenchanté. Il semble donc que la visite de nuit fonctionne plus sur le registre émotif et imaginaire que sur le registre cognitif même si c'est l'apprentissage qui attire prioritairement les visiteurs. Une fois sur place, la visite n'est plus tant une question d'accumulation de connaissances qu'une promenade esthétique et ressourçante.

L'étude des nocturnes et de leur communication ainsi que l'impact de la visite de nuit sur les visiteurs incitent donc à engager une méthode d'enquête qui puisse saisir le rapport sensible au lieu.

L'emploi des méthodes qualitatives se révèle alors indispensable ainsi qu'une recherche analytique qui mette en avant la subjectivité de l'expérience de visite.

Un premier guide d'entretien est alors testé au Centre Pompidou et fait apparaître les avantages et les limites des méthodes et du terrain choisis. Si les renseignements sur l'expérience des visiteurs au niveau des conditions et du confort de visite sont intéressants, il s'avère difficile de les mettre en rapport avec l'exposition en elle-même. Les visiteurs de nuit semblent à la recherche d'une visite différente qui fait la part belle au calme, leur permet de se détendre et de se changer les idées. Ils établissent une distinction entre eux, visiteurs de nocturne, et les autres, visiteurs du jour. Toutefois, la fantasmagorie de la nuit est difficilement accessible dans les discours, même si elle apparaît en toile de fond dans le rapport entretenu avec l'éclairage qui contraste avec le noir de la nuit.

Cette première enquête exploratoire montre donc la nécessité de trouver un lieu qui laisse de la place à la nuit au sein de l'exposition : il faut donc s'orienter vers un lieu qui permette l'éclosion de la fantasmagorie de la nuit. Une exposition permanente dans un musée supportant déjà une fiction de nuit au musée paraît plus appropriée pour engager une parole spontanée sur l'imaginaire. Après les nombreuses fictions étudiées dans l'analyse des pratiques culturelles de la nuit, il apparaît que le musée du Louvre est un terrain propice. À l'intérieur même du musée, la cour Marly avec son ouverture vitrée permet l'irruption de la nuit dans le discours d'exposition. Une analyse experte de la cour révèle une muséographie forte avec un espace fortement scénographié qui cherche à recontextualiser les œuvres. Entre le jour et la nuit, seul l'éclairage subit une variation, passant d'un

éclairage naturel à un éclairage artificiel. Les entretiens menés au cœur de la cour Marly couplés à l'observation des visiteurs devraient permettre d'établir le poids de la nuit et de son cortège de représentations sur les perceptions et l'interprétation de l'expérience de visite.